John Richardson

Das Ringen in Picassos Spätwerk

»Ich male so, wie andere Leute ihre Autobiographie schreiben«, sagte Picasso zu Françoise Gilot. Auch Dora Maar, eine andere Geliebte Picassos, meinte, die Veränderungen in Picassos Stil seien immer ein Spiegel der Veränderungen in seinem Privatleben. Mit der Frau wechsele auch alles andere: nicht nur die Kunst, sondern auch das Haus, in dem Picasso lebte, der Dichter, den er um sich hatte, der Freundeskreis und auch der Hund. Die letzte dieser Veränderungen vollzog sich 1954, nachdem Françoise Gilot gegangen war und der Künstler eine Beziehung mit Jacqueline Roque begonnen hatte. Zur Feier dieser neuen Liebe war Picasso in eine großzügige Villa im Hinterland von Cannes gezogen. Jean Cocteau kam wieder als Hofdichter zu Ehren, die Kontakte mit den Pariser Intellektuellen und Kommunisten ließen nach, statt dessen freundete er sich mit einer Reihe von Stierkämpfern, Photographen, Druckern und Töpfern an, die nicht ganz so *engagés* waren. Darüber hinaus nannte er nun auch einen Dackel namens Lump sein eigen.

Die Tatsache, daß seine neue Geliebte zufälligerweise Ähnlichkeit mit einer der Figuren in Delacroix' *Femmes d'Alger* hatte, wirkte sich orientalisierend auf Picassos Stil aus. In den (für Picasso vergleichsweise) zahmen Atelierszenen, die Jacqueline in einer Djellaba vor Palmen und Belle-époque-Fenster zeigen, ist das deutlich zu sehen. Es war keine seiner fruchtbarsten Perioden, was daran gelegen haben mag, daß er zufriedener – oder weniger unzufrieden – war als in früheren Jahren. Doch schon bald zogen Wolken auf. Komplikationen in Picassos Werk verwiesen immer auf Komplikationen in seinem Leben: Jacqueline war häufig krank; nach der ungarischen Revolution war Picasso vom Kommunismus enttäuscht; über seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag konnte er sich gar nicht freuen; Hochhäuser und Paparazzi vergällten ihm sein Privatleben. Es war Zeit, aus Cannes fortzuziehen. 1958 brachten Douglas Cooper und ich Picasso dazu, das Château de Vauvenargues an den Hängen von Cézannes Mont Sainte-Victoire zu kaufen. Doch er nutzte es hauptsächlich als Landsitz.

Im März 1961 heirateten Picasso und Jacqueline schließlich; ein paar Monate später bezogen sie eine großzügige, gut abgeschirmte Villa auf einem Hügel außerhalb von Mougins. Sie lag idyllisch an terrassenförmigen Hängen und trug zusammen mit dem umliegenden Gelände den Namen einer benachbarten Wallfahrtskapelle: Notre-Dame-de-Vie. Auf jemanden, dessen größte Angst dem Tod galt, hatte dieser Name ganz sicher anziehende Wirkung. Das Haus machte seinem wohlklingenden Namen alle Ehre. Picasso verbrachte hier das letzte Jahrzehnt seines Lebens und schuf noch einmal ein vollkommen neues Werk. Jahrelang wurde es von den meisten Gelehrten nur belächelt; doch dank mehrerer Ausstellungen in den letzten zehn Jahren ist es jetzt als grandioses Finale einer phänomenalen Laufbahn erkennbar.

Der klaustrophobische Charakter in vielen seiner späten Bilder – riesenhafte, starrende Figuren, die den Betrachter bedrohen – spiegelt eben das klaustrophobische Leben wider, zu dem Picasso und seine junge Frau durch Ruhm und hohes Alter gezwungen waren. Von den nachgerade fürstlichen Audienzen, die in La Californie zu einem regelmäßigen Ritual geworden waren, blieben die Besuche von ein paar engen Freunden und Verbündeten übrig. Abgesehen von einer Reise 1965 nach Paris wegen einer Operation, blieb Picasso zu Hause. Selbst seine unmittelbare Umgebung verließ er nur selten, um nach Vauvenargues zu fahren; nur die *corridas* in Fréjus besuchte er ab und zu (zuletzt 1970). Notre-Dame-de-Vie und vor allem seine Ateliers wurden Picassos ganze Welt, ein Mikrokosmos des Universums, den Gert Schiff in seinem bahnbrechenden

Vorwort zum Katalog dieser Ausstellung als Picassos *Theatrum Mundi* bezeichnet.
Das Fehlen der Anregungen durch die Außenwelt veränderte den künstlerischen Prozeß. Picassos Arbeit war nicht so sehr Chronik seines Alltagslebens als vielmehr die seiner Phantasien. Hier griff er auf seine romanhafte Vorstellungskraft und sein unvergleichliches Gedächtnis – vor allem auf Erinnerungen an die frühen Jahre in Spanien – sowie auf Bücher zurück: spanische Klassiker, große Teile der französischen Literatur, *thrillers*, englische Autoren, vor allem Swift und Sterne, Amerikaner wie Hawthorne und Melville, Kunstbücher aller Art, Bücher, die sich überall auf dem Boden stapelten, niemals jedoch im Regal. Eine Fundgrube ikonograpischer Schlüssel ist diese eklektische Bibliothek.
Mit dem Alter war Picassos körperliche Verfassung nicht gerade besser geworden, und in den letzten zehn Jahren seines Lebens hatte er allen Grund, sich darüber zu beklagen. Er war verbittert darüber, daß seine frühere Konstitution ihn im Stich gelassen hatte, gerade jetzt, wo ihm ein entscheidender Durchbruch gelungen war und er in seiner Arbeit große Innovationskraft spürte. Und es ärgerte ihn auch, daß die jungen Künstler sich neuen – falschen – Göttern zugewandt hatten, Marcel Duchamp vor allem. Picasso hatte Duchamp niemals ernstgenommen, und dessen künstlerische Gefolgschaft noch weniger. »Sie haben Duchamps Laden geplündert«, sagte er über die Neo-Dadaisten, »aber in Wirklichkeit haben sie bloß die Verpackung geändert.« »Wenn jemand etwas Gutes über [abstrakte Kunst] sagen will, redet er über Musik… Ich glaube, das ist der Grund, warum ich Musik nicht mag.«
Nicht weniger ärgerte Picasso sich darüber, daß seine engsten Freunde im besten Fall halbherzig zu ihm standen, im schlimmsten aber zu Verrätern wurden. Kahnweiler, Picassos Händler, mag 1914 überaus hellsichtig gewesen sein, doch in den sechziger Jahren fand er keinerlei Zugang mehr zu Picassos Malerei. »Was kann man da schon erwarten?«, scherzte Picasso bitter. »Er ist mindestens hundert Jahre älter als ich.« Und Douglas Cooper, der auf so honorige Art Picassos Falstaff gespielt hatte, überwarf sich mit seinem Idol, als er einen Schmähartikel verfaßte, in dem er die Ausstellung 1973 in Avignon als *gribouillages* abtat – Gekritzel eines senilen, impotenten Mannes. Und wenn die alten Freunde ihm nicht die Treue aufkündigten, so starben sie – auch das war unverzeihlich. Hinzu kamen Impotenz und drohender Tod.
Glücklicherweise hatten diese dunklen Wolken auch eine positive Seite. Picassos Arbeit wurde immer kraftvoller. In den frühen sechziger Jahren zeigte er seine Stärke, doch die späten Sechziger brachten noch eine Steigerung. Unterdessen erwies Jacqueline sich als ideale Ehefrau – geduldig, scharfsichtig, wunderbar fürsorglich. Und Picasso zeigte eine für sein hohes Alter erstaunliche Tatkraft. Zwar schwerhörig geworden, waren doch Auge und Geist scharf wie immer. Und wenn auch die Kunstwelt sich größtenteils von ihm abgewandt hatte, so konnte er doch immerhin noch auf ein paar treue Anhänger zählen. Der wichtigste unter ihnen war Edouard Pignon, mit dem er ununterbrochen über Malerei redete, sowie dessen polnische Frau Hélène Parmelin, deren Bücher über Picasso *dans l'intimité* von den späten vierziger Jahren bis zu seinem Tod von größtem Wert sind, denn sie berichten von einer Zeit, die noch nicht lange genug zurückliegt, um bereits in einer genauen Chronik erfaßt worden zu sein. Als einziger Autorin ist es Parmelin gelungen, den Ton – den sprühenden Witz und Widersinn – in Picassos Worten wiederzugeben; ›Sturm und Drang‹ werden bei ihr ebenso spürbar wie Freude und Verspieltheit im Alltag des Künstlers.[1]
Regelmäßige Gäste in Notre-Dame-de-Vie waren außerdem die Gebrüder Piero und Aldo Crommelynck; sie bearbeiteten nicht nur Picassos Druckgraphik – die zu den Höhepunkten seiner Spätphase gehört –, sondern waren ihm auch so etwas wie eine zweite Familie. Zusammen mit ihren Frauen und Kindern tauchen die Crommelyncks auf zahlreichen Drucken und in Zeichnungen dieser Zeit auf, und ich denke, daß Aldos ungewöhnlich adlerhaftes Aussehen dem Künstler Anregung war zur adlerähnlichen

Erscheinung so mancher Musketiere sowie für die phallischen Nasen küssender Paare aus den sechziger Jahren (wo Profile und Zungen so fest ineinander verkeilt sind, als seien sie Teile eines Puzzles). Neben ihrem Studio in Paris betrieben die Crommelyncks in einer alten Bäckerei in Mougins eine Werkstatt für Druckgraphik. Und wenn sie sich in Südfrankreich aufhielten, kamen sie meist um die Nachmittagszeit bei Picasso vorbei, um festzustellen, ob ihre Dienste gebraucht wurden. Sehr oft war das denn auch der Fall, so daß sie häufig bis spät abends blieben und Druckplatten herstellten, Probedrucke anfertigten und bei den Korrekturen halfen.

Die Rolle, die diese jungen Drucker und ihre attraktiven Ehefrauen nicht nur in Picassos Kunst, sondern auch in seinem täglichen Leben spielten, ist gar nicht hoch genug einzuschätzen. Natürlich gab es auch noch andere Freunde, die Picassos Atelier immer wieder bis kurz vor seinem Tod aufsuchten, nicht zuletzt der wunderbare Schriftsteller Michel Leiris mit seiner Frau sowie Zette (Kahnweilers Partner) und David Duncan, der Hofphotograph des Künstlers, Schweizer Händler wie die Cramers und die Rosengarts, Pierre Daix aus Paris und Roland Penrose aus London sowie gute Freunde aus Spanien, durch die er sich mit seinen Wurzeln und seiner Vergangenheit verbunden fühlte.

Bei meinem letzten Besuch in Notre-Dame-de-Vie war Picasso in Plauderstimmung. Er beschäftigte sich mit einem vielversprechenden Thema – den irdischen Dingen, die seine Arbeit beeinflußten. Wenn man sich die Mühe machen würde, die Daten zu überprüfen, so meinte er, dann würde man darauf stoßen, daß seine Stierkampf-Darstellungen meist an einem Sonntag entstanden seien, dem traditionellen *corrida*-Tag. Als Ausgleich dafür, daß er nicht selbst in die Arena gehen konnte, setzte er das versäumte Spektakel auf dem Papier in Szene. Und da Picassos Phantasie immer von den tatsächlichen Ereignissen seines Lebens ausging, gerieten die Szenen meist sehr präzise. Oft spielten sie in der römischen Arena von Arles, und im Torero – groß, elegant und voller Spannung – war meist Luis Miguel Dominguín zu erkennen.

Am Ende seines Lebens sagte Picasso, die Kompensation – auf den Begriff komme ich später zurück – habe, zumindest in bezug auf den Stierkampf, nicht mehr nur aus dem einfachen Grund stattgefunden, daß er praktisch keine *corridas* mehr besuchte. Die nahezu einzigen Anspielungen auf den Stierkampf sind einige Darstellungen von Toreros – den Musketieren verwandt –, die im Stil von Goyas *Tauromachia* gekleidet sind. Doch haben sie weniger mit dem Stierkampf selbst zu tun als vielmehr mit den Gefühlen des Künstlers für die spanische Tradition. Der Stier – Symbol sexueller Potenz – ist fast ganz aus Picassos Werk verschwunden. Auch die Arena spielt in seinem letzten Stierkampfbild keine Rolle mehr: Es ist die große sitzende Figur eines schwarzen Matadors aus Mosambik, ausgeführt nach einem Stierkampf im Oktober 1970 in Fréjus. War dieses Meisterwerk ein bewußter Abschied von der Arena? Für Picasso hatte es wohl solch große Bedeutung, denn es bekam in Notre-Dame-de-Vie einen Ehrenplatz, gleich neben seinem großartigen Matisse-Gemälde *Stilleben mit Orangen.*

Inzwischen hatte Picasso einen kuriosen Ersatz für die Stierkämpfe gefunden. Um sich während der langen Arbeitsstunden ihres Mannes zu zerstreuen, hatte Jacqueline einen Fernseher gekauft. Diese Errungenschaft interessierte den Künstler wenig, bis er eines Tages *Catch* entdeckte. *Catch* ist die Abkürzung für ›catch-as-catch-can‹, ein Begriff, der – halb französisch, halb englisch – einen Ringkampf bezeichnet, bei dem beinahe alle Griffe erlaubt sind. Die Rituale dieses Kampfes sind in seinen Augen gewissermaßen eine Parodie auf die Rituale des Stierkampfes. Die Gewalttätigkeit ist nicht ganz ernst zu nehmen, sondern wirkt eher komisch. Die fetischhaften Kostüme sind nicht eigentlich feierlich, sondern eher wie aus einem Comic Strip. Zwar gibt es sexuelle Anklänge, aber die sind eher schräg und nicht ganz ernst gemeint. Picasso hatte den Zirkus immer geliebt, und so war er vor allem von der Clownerie beim *Catch* begeistert. Je grotesker die Possen, desto mehr faszinierten sie ihn, vor allem wenn mehr als zwei Kämpfer beteiligt waren. Zu Jacquelines Überraschung war Picasso vom Ringen begeistert. Es war

das einzige, was ihn davon abhalten konnte, ins Atelier zu gehen. Auch Pignon war ein *Catch*-Fan, und die beiden Künstler hielten sich gegenseitig über bevorstehende Kämpfe auf dem laufenden.

Ich habe bereits erwähnt, daß Picassos Lebensumstände sich immer auch in seiner Kunst widerspiegelten. *Catch* ist ein Beispiel dafür. Mehrere Bilder des Spätwerkes gehen darauf zurück – weniger die Malerei als Zeichnungen und Druckgraphik –, Bilder, in denen die Figuren miteinander zu ringen scheinen, während es sich tatsächlich aber um einen Liebesakt handelt. Doch nicht nur die ineinander verschlungenen Glieder der Liebenden erinnern an Ringer; auch die burleske Gewalttätigkeit – die *Drei Musketiere* bei Mack Sennett – verleiht der späten Graphik einen surrealen Beiklang der Atmosphäre des *Catch.*

Es geht mir keineswegs darum, den Titel dieses Beitrages zu rechtfertigen, indem ich die Ähnlichkeit von Picassos Liebenden mit Ringern über die Maßen betone. Im Gegenteil, ich würde sogar die ein wenig jakobinisch anmutende Behauptung aufstellen, daß das einzig wirkliche Ringen im Spätwerk darin besteht, daß *kein* wirkliches Ringen stattfindet; und in diesem Sinne findet eigentlich auch kein Sex statt, denn tatsächlich geht es in diesen Bildern, Zeichnungen und Drucken um etwas ganz anderes: um das Mysterium des künstlerischen Werdens.

Doch lassen Sie mich noch einmal auf Picassos Äußerung darüber zurückkommen, wie die Stierkampfzeichnungen ihn für entgangene Freuden entschädigten. Denn das hat natürlich auch Bedeutung für das Sexualleben des Künstlers beziehungsweise für das Fehlen desselben.[2] Unter den gegebenen Umständen sind die sexuell aufgeladenen Themen des letzten Lebensjahrzehnts (vgl. die früheren Stierkampfszenen) als Kompensation des sexuellen Unvermögens zu sehen. Doch berechtigt uns das schon zu der Behauptung, Picassos traurige Akte, die ihre Geschlechtsteile zur Schau stellen, seien Allegorien der Impotenz? Ich glaube nicht, denn diese negative Sicht vernachlässigt einige sehr positive Aspekte in Picassos letzten Werken.

Während seine sexuelle Kraft nachließ, war bei seinen künstlerischen Kräften genau das Gegenteil der Fall. Was immer er angesichts der beginnenden Impotenz empfunden haben mag, die Kompensation, die er selbst so benannte, ließ ihn Sex und Kunst als Metaphern füreinander begreifen. Die Werkzeuge des künstlerischen Handwerks – seine Pinsel – übernahmen die Rolle der Geschlechtsteile; mit ihnen bearbeitete er die Leinwand, als sei sie Ersatz für das Modell. Vor ein paar Jahren bat ich einen gemeinsamen Freund, die große Tänzerin Lydia Lopokova nach ihren Erinnerungen an Picasso während seiner Arbeit mit dem Diaghilev-Ballett zu fragen. Eine Begebenheit war ihr im Gedächtnis geblieben. Kurz bevor der Vorhang sich zu – ich glaube – *Tricorne* hob, beschloß Picasso, im letzten Augenblick noch ein paar Änderungen am Kostüm der Lopokova vorzunehmen. »Während er mein Trikot bemalte«, sagte sie, »kitzelte er mich mit seinem Pinsel an den Brüsten.« Die Lopokova rief ihn zur Ordnung, weil sie schließlich nicht eine seiner Vasen oder Mädchen sei.

Vierzig Jahre später tat Picasso – ersatzweise – das gleiche auf zahlreichen Bildern von 1963 und 1964: Mit seinen Pinseln berührt der Künstler das gemalte Abbild eines Modells wie beim Liebesakt. Oft verwischt er den Unterschied zwischen dem ›realen‹ und dem ›gemalten‹ Modell. Immer wieder sind ein phallischer Daumen oder ein phallisches Pinsel-Bündel, das im Loch einer hodensackförmigen Palette steckt, Anspielung auf die Geschlechtsteile des Künstlers. Immer wieder ›stößt‹ der Künstler im wörtlichen Sinn sein Modell mit dem Pinsel. Man kann diese Bilder als Allegorien der Impotenz begreifen; doch man kann an ihnen auch ablesen, daß die Impotenz dem Künstler die Augen dafür geöffnet hat, wie Schöpfungs- und Zeugungsprozeß wechselseitig füreinander stehen.

Ich möchte betonen, daß derlei Höhenflüge phallischer Phantasie keineswegs einen Niederschlag des Unbewußten des Künstlers – beziehungsweise meiner Person –

darstellen, sondern bewußte bildnerische Anspielungen mit dem Ziel der Provokation sind. Manchmal ist ein sprachliches Wortspiel ins Bildnerische übertragen, beispielsweise wenn ein bekleidetes Modell mit einer Katze im Schoß dargestellt ist. Selbst Zeichensetzung kommt ins Spiel: Wenige Monate vor seinem Tod versprach Picasso Hélène Parmelin eine *par téléphone* ausgeführte Zeichnung, wie er sagte. Was führte er im Schilde? Die Zeichnung erwies sich schließlich insofern als vom Hören hergeleitet, als sie neben einem Selbstportrait und einem Pferd auch noch ein Mädchen enthielt, dessen Geschlechtsteile die Form eines Ausrufezeichens hatten. Eine verschmitzte Anspielung auf Parmelins Telephon-Stil und ein geniales Wort-/Bild-Spiel zugleich.
Soweit also zur nicht sehr *sexy* aufgemachten sexuellen Bildsprache, die verhinderte, daß Picassos Spätwerk in der Öffentlichkeit akzeptiert wurde. Doch nun zu den anderen Streitpunkten, Picassos ungenierten Anleihen bei alten und nicht ganz so alten Meistern: bei Rembrandt, van Gogh, Manet und Ingres zum Beispiel. Gewisse Kritiker haben das – ebenso wie seine sexuelle Besessenheit – als ein Zeichen schwindender Kraft und mangelnder Phantasie gewertet. Ich hoffe zeigen zu können, daß nichts davon stimmt.
Warum nahm Picasso es mit einem großen Maler nach dem anderen auf? War es ein Kräftemessen? Standen Bewunderung oder Spott dahinter, Ironie oder Ehrerbietung, ödipale Rivalität oder spanischer Chauvinismus? Das war von Fall zu Fall unterschiedlich, doch immer hatte es auch etwas mit Identifikation zu tun und mit Kannibalismus – Bestandteile ein und desselben Prozesses, wie Freud gezeigt hat. Tatsächlich beschreibt Freud den Identifikationsprozeß als »psychischen Kannibalismus«: Man identifiziert sich mit jemandem, man nimmt ihn aus, man eignet sich seine Kräfte an. Was für eine exakte Beschreibung dessen, was sich bei Picasso in seinen letzten Lebensjahren abspielte!
Auch seine Freunde nahm Picasso aus; das weiß ich aus eigener Erfahrung. Er ließ seine magische Anziehungskraft spielen und bereicherte sein Ego mit allem, was den anderen an emotionaler Reaktion – vom kritischen Verständnis bis zur albernen Starverehrung – zu entlocken war. Ein Tag mit dem großen Mann konnte auf diese Weise zur geistigen Erschöpfung führen. Auf ganz ähnliche Weise vereinnahmte Picasso auch große Künstler. Er verwickelte sie in einen Kampf auf Leben und Tod und verschlang sie einen nach dem anderen. Ausgestattet mit ihren Kräften und den seinen, fühlte sich dieser sehr kleine, sehr zerbrechliche, sehr alte Mann stärker als jeder andere Künstler in der Geschichte, ja so stark, daß er sich anschickte, die Post-Renaissance-Malerei im Alleingang zu erneuern. Die Ironie liegt darin, daß Picasso zwar der berühmteste Künstler der Welt war und auch regelmäßig ausstellte, aber dennoch von kaum jemandem wirklich verstanden wurde.
Unter all den Künstlern, mit denen Picasso sich identifizierte, wird van Gogh höchst selten genannt, wenngleich dieser für ihn in den letzten Jahren wahrscheinlich die Hauptrolle spielte. Er nannte ihn seinen Schutzheiligen und sprach mit tiefer Bewunderung und Leidenschaft von ihm, niemals jedoch in seinem sonst üblichen ironisch-spöttischen Tonfall. Wie in Picassos früheren Jahren Cézanne, so war jetzt van Gogh unantastbar – »der größte von allen«, sagte er. Hélène Parmelin beschreibt, wie Picasso den Direktor des Museums in Arles bedrängte, ihm die Photokopie eines Zeitungsausschnitts zu überlassen, des einzigen Berichtes darüber, daß van Gogh sich ein Ohr abgeschnitten und der Prostituierten Rachel gegeben hatte. Er, der nur selten etwas rahmte, wollte diese Kopie rahmen. Parmelin erwähnt noch eine weitere Begebenheit, deren Zeuge ich wurde. In Anspielung auf einen gewissen Händler, der seine Künstler beziehungsweise deren Witwen dazu zwang, ein Bild gegen einen Rolls-Royce zu tauschen, sagte Picasso scharfzüngig: »Kannst du dir van Gogh in einem Rolls-Royce vorstellen?« Daraus wurde ein geflügeltes Wort: »Kannst du dir Velázquez in einem Rolls vorstellen?« Soweit ich mich erinnern kann, war die Antwort ja. Aber van Gogh nie – nicht einmal in einer *Ente*.

Auf den ersten Blick ist von van Gogh nicht sonderlich viel in Picassos Werk zu sehen, jedenfalls nicht soviel wie von Manet oder Velázquez. Doch liegt das vor allem daran, daß sein Einfluß keine oberflächliche Stilfrage kompositorischer Anlehnungen oder anekdotischen Dekors ist, sondern sich vielmehr in tiefer geistiger Identifikation niederschlägt. Zwar erinnern einige Landschaften von 1967 an die stürmische, wenn nicht gar unheilvolle Aufgewühltheit von van Goghs letzten *Kornfeldern.* Doch vor allem die Darstellungen eines rotbärtigen Künstlers mit Strohhut vor der Leinwand (1963–1964) – eine Anlehnung an van Goghs Selbstportraits (von denen Picasso eines wandfüllend in seinem Atelier projizierte) – zeigen das ganze Ausmaß der Verbundenheit zwischen dem alten Mann aus Spanien und dem todgeweihten Holländer.
Warum, so mag man fragen, malt ein großer Künstler sein Selbstportrait in der Gestalt eines anderen großen Künstlers? Bedeutet es, daß Picasso etwas von seiner eigenen Identität eingebüßt hat? Die Antwort ist ja, doch dieses negative Phänomen hat eine positive Seite. Indem man die eigene Identität an jemand anderen verliert, gewinnt man ein gewisses Maß an Kontrolle über beide. Diese Selbstportraits in Gestalt eines anderen lassen darauf schließen, daß Picasso sich etwas von van Goghs Identität einverleiben und auf osmotischem Weg einen Teil jener protestantischen Angst erwerben wollte, die den Nordeuropäer für den Bewohner des Südens so attraktiv macht – und manchmal auch so unattraktiv.
Während seiner ein wenig selbstmitleidigen Blauen Periode hatte Picasso in van Gogh einen Geistesverwandten gesehen, den typischen *peintre maudit.* Am Ende seines Lebens aber hatte er zu dem Holländer eine weniger sentimentale Beziehung. Er wollte van Goghs dunkle Geister für sich nutzen, seine Kunst so instinktiv und ›erschütternd‹ wie möglich machen; 1907 war ihm das unter Hinzuziehung der afrikanischen Kunst gelungen und in den zwanziger Jahren mit Hilfe der Surrealisten. Ich nehme an, Picasso wollte seine Bildoberfläche – in den fünfziger Jahren nicht immer der aufregendste Aspekt seiner Arbeit – mit dem dionysischen Feuer des Holländers erfüllen. Und es gelang. Die Oberfläche der späten Bilder ist von einer bis dahin unerreichten Freiheit und Plastizität. Picasso, der seine eigenen Leistungen immer sehr objektiv zu beurteilen vermochte, war davon überzeugt, daß diese späten Bilder expressiver und instinktiver seien als alle seine vorhergehenden Werke. Auch wenn das nicht auf alle Arbeiten zutrifft, ist die Behauptung durchaus ernstzunehmen und keineswegs als Einbildung eines alten Mannes abzutun. Der Tod erwies sich als starker Ansporn. Je länger man sich mit diesen Spätwerken beschäftigt, desto deutlicher spürt man, daß sie – wie van Goghs letzte Bilder – eine Hymne an das Leben im Angesicht des Todes sind. Ich kannte Picasso, und ohne Zweifel wußte er, daß auch er auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft aus dem Leben scheiden mußte.
Wenn van Gogh der explosive Geist war, der in den Tiefen von Picassos Psyche schlummerte, wie haben wir dann die Rolle Rembrandts zu beurteilen, jenes anderen großen Holländers, der ebenfalls das Spätwerk prägte? Doch wohl eher als eine allmächtige Gottvater-Figur, die Picasso vor seinem Tod noch zu verinnerlichen hatte. Rembrandts Einfluß auf Picasso haben bereits Gert Schiff[3] und Janie L. Cohen[4] analysiert. Ich werde daher nicht weiter auf dieses Thema eingehen, außer auf Cohens Vermutung, daß Picasso nach dem Buch von Ludwig Münz über Rembrandts Radierungen gearbeitet haben muß. Sie hat damit zweifellos recht, wenn ich auch das Buch nicht finden konnte, als ich kürzlich bei einem Besuch in Notre-Dame-de-Vie in der Bibliothek danach suchte. Gefunden habe ich statt dessen den sechsbändigen Katalog mit Rembrandt-Zeichnungen von Otto Benesch, der 1954 in der Londoner Phaidon Press erschienen ist. Damit beschäftigte sich der Künstler offensichtlich im Dezember 1966 während der Genesung von einer Ulkus-Operation. Der Benesch-Katalog bietet durchaus interessante Anhaltspunkte, doch ich bin weniger am kunsthistorischen Spurensicherungsspiel interessiert als vielmehr daran, herauszufinden, worin Picassos Rembrandt-Leidenschaft bestand.

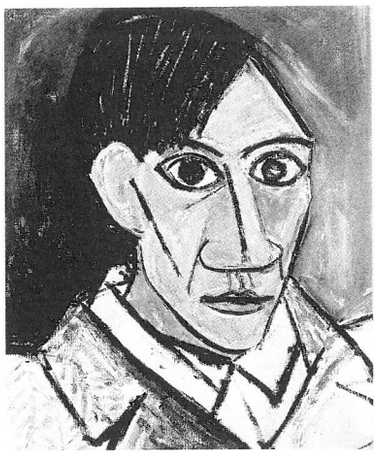
Einen Schlüssel dazu hat uns der Künstler selbst geliefert in Form seiner berühmten Ödipus-Geschichte. Jaime Sabartés, Picassos Sekretär, erzählte sie zuerst, woraufhin sie von allen späteren Biographen übernommen wurde. Stolz berichtete Picasso nämlich von seinem Vater: »Er gab mir seine Farben und Pinsel und kehrte niemals mehr zur Malerei zurück.« Daß Don José dieses Wunderkind von einem Sohn mit den Utensilien seines Handwerks ausstattete, steht außer Frage. Doch der Rest der Geschichte ist viel interessanter, weil es sich dabei um reines Wunschdenken handelt. Es gibt unbestreitbare Beweise dafür, daß Don José keineswegs zugunsten seines Sohnes abdankte, sondern weitermalte. So malte er zum Beispiel regelmäßig die Taube des Jahres für die Colombofila-Gesellschaft von Barcelona, deren Präsident er war. Bedenkt man Picassos Phantasien zu diesem symbolischen Geschenk des Vaters – an die er selbst schließlich glaubte –, so ist es durchaus vorstellbar, daß er ähnliche Phantasien auch über einen weitaus mächtigeren Ahnen hatte – über Rembrandt – und daß er sich auch den ›Pinsel‹ des Holländers aneignen wollte. Picasso witzelte gern, er habe seinem Vater die Schuld vielfach in gleicher Münze zurückgezahlt – das heißt in Tauben. Tat er das in seinem Spätwerk nicht auch mit Rembrandt: in Form von Musketieren? Denn eine noch mehr auf Rembrandt bezogene Herkunft hätten Picassos allgegenwärtige Musketiere gar nicht haben können. Sie entstammten unmittelbar der *Nachtwache,* die der Künstler mittels eines Diaprojektors in voller Größe auf seine Atelierwand projizierte.
»Jeder Künstler hält sich selbst für Rembrandt«, sagte Picasso einmal zu Françoise Gilot; und das trifft für keinen Künstler mehr zu als für Picasso selbst. Immer wieder versah er Bücher, vor allem für seine Schweizer Freunde, die Rosengarts, mit einem Rembrandt-Selbstportrait über seiner Unterschrift, als wollte er damit das Ausmaß seiner Identifikation kundtun. Schon lange bevor die Rembrandt-Bezüge in seinem Werk regelmäßig auftauchten, sagte Picasso oft, der Holländer sei sein Maler-Typ. Er zog ihn bei weitem den italienischen Meistern vor, die er für zu *pompier* (hochtrabend) hielt, zu »künstlerisch« (ein Wort, das bei ihm eine sehr negative Bedeutung hatte). Der Holländer wußte, wie er den Leuten das wirkliche Leben unter die Nase reiben konnte. Und mir schien auch, Picasso identifizierte sich mit Rembrandt, weil er spürte, daß sie beide im hohen Alter ein ähnliches Schicksal erlitten hatten. Beide lebten nach ihrer Zeit als überaus populärer *chef d'école* sehr zurückgezogen; beiden warf man vor, ihr Werk nicht zu vollenden; und beide mußten neuen Göttern weichen.
Darüber hinaus identifizierte sich Picasso nach Cohens Auffassung mit Rembrandt »als alterndem Künstler. Rembrandts bildnerische Identifikation mit seinem Alterungsprozeß, wie sie sich in den Selbstbildnissen darstellt, verfehlte gewiß nicht ihre Wirkung auf Picasso.« Diese Vermutung trifft sicherlich zu. Aber ich glaube, wir können ruhig noch einen Schritt weitergehen und den Zusammenhang mit Rembrandt im Sinne kunsthistorischer Vorstellungen von einem großen Alterswerk begreifen. Picasso war die fast religiöse Ehrfurcht bekannt, die gewisse Kunsthistoriker für das Spätwerk bestimmter Künstler empfinden. Zugleich war ihm aber auch bewußt, daß sein eigenes Alterswerk von den Kritikern eher als Zerfall denn als Vervollkommnung verstanden wurde; für eine publikumsgefällige Heiligsprechung war es ihnen nicht edel genug.
Was lag unter diesen Umständen für Picasso näher, als sich mit einem großen Künstler gleichzusetzen, dessen Spätwerk von seinen ehemaligen Anhängern abgelehnt, von der Nachwelt verteidigt und schließlich von den Kritikern der Moderne als seiner Zeit um Jahrhunderte voraus erkannt wurde? Und was wäre verständlicher, als daß Picasso, der sich selbst als größten Künstler seiner Zeit verstand, (gewissermaßen rechtmäßigen) Anspruch auf das Patronat eines der größten Künstler aller Zeiten erhob?
Unter den verschiedenen Meistern des 19. Jahrhunderts in Picassos Pantheon war Ingres über siebzig Jahre lang der dauerhafteste Favorit. Da Robert Rosenblum in einem Vortrag den Einfluß Ingres' auf Picassos Sichtweise in seinem ganzen Ausmaß nachgewiesen hat, werde ich darauf jetzt nicht noch einmal eingehen[5]; desgleichen nicht auf

die vielen Ingres-Bezüge im Spätwerk wie beispielsweise die genialen Variationen über Ingres' *Türkisches Bad* von 1968; und auch nicht darauf, wie Picasso, der fünfzig Jahre früher mit Ingres' Hilfe den Wechsel vom Kubismus zum Neoklassizismus vollzog, nun Ingres zu Hilfe nahm, um mit Raphael, den er gar nicht schätzte, ins reine zu kommen. Diese ikonographischen Parallelen sind interessant, doch noch interessanter scheint mir eine weniger offensichtliche Verbindung zwischen der späteren Entwicklung bei Picasso und bei Ingres zu sein: Wie nämlich beide eine Arbeitsweise mit ungewissem Ausgang wählten, die auf einer ähnlichen, ganz persönlich geprägten Vergangenheitsauffassung beruhte. Wichtig könnte das vor allem deswegen sein, weil diese Gemeinsamkeit erklärt, warum Picasso noch einen Monat vor seinem Tod zu Pignon so leidenschaftlich über Ingres sprach. »Man muß wie Ingres malen«, sagte er. »Wir müssen wie Ingres sein.« Sicher meinte Picasso damit nicht den Akademismus des Künstlers oder den Neoklassizismus, von dem er einst fasziniert gewesen war, noch weniger wohl Ingres' Allüren als *chef d'école.* Und da Picasso ausdrücklich von der Malerei spricht, kann er dabei auch nicht an Ingres' Leidenschaft für die Zeichnung gedacht haben, wiewohl beide Künstler der Überzeugung, die Zeichnung sei das Gerüst der Malerei, ein Leben lang treu blieben. Was also hat Picasso gemeint?

Dank Marjorie B. Cohn läßt sich eine plausible Antwort finden. Bislang galt Ingres als großer Maler mit der unglücklichen Angewohnheit, jene historischen Figurenkompositionen, die ihn berühmt machten, in endlosen Wiederholungen auszuschlachten; im Falle seiner wundervollen Komposition mit Paolo und Francesca waren es an die zwanzig Gemälde, Zeichnungen und Drucke, die im Laufe von fünfunddreißig Jahren entstanden. Und so neigten Ingres-Kenner dazu, alle späteren Versionen für mehr oder weniger belanglose Kopien zu halten. Nun hat die erwähnte Autorin diese traditionelle Auffassung korrigiert. Sie hat gezeigt, daß es sich um alles andere als um eine Abfolge von Stereotypen handelt, um eine Kopie der Kopie der Kopie sozusagen. Vielmehr hat Ingres mit dieser Methode oft das ursprüngliche Bild vervollkommnet, ein Destillat daraus gewonnen, es formal, stilistisch und inhaltlich ausdrucksvoller gestaltet. Ingres' »Leinwand mag fertig geworden sein, doch niemals das Bild«, sagt Cohn; hätte sie das nicht auch genausogut über Picasso sagen können? Dasselbe gilt auch für ihre Feststellung, daß sich »Ingres im hohen Alter ausschließlich auf sich selbst konzentrierte und die konventionellen Erwartungen an den ›originellen‹ Künstler völlig außer acht ließ.«[6] Wie sehr das nicht nur auf Ingres, sondern auch auf Picasso zutrifft!

Die Historiker haben diesen Aspekt in Ingres' Entwicklung übersehen. Nicht so jedoch Picasso, der Ingres' Werk auswendig kannte und sich gewiß darüber im klaren war, wie sehr es ihn selbst betraf, wie sehr sein eigenes Werk – gleich dem von Ingres – über weite Strecken nicht als Abfolge fertiger Bilder zu sehen ist, sondern als eine Reihe von Reihen, eine Entwicklung mit ungewissem Ausgang. Das Ende war deshalb so offen, weil Picasso meinte, daß die Fertigstellung eines Werkes es töten würde. So hat er selbst es gesagt, und er meinte auch, daß man damit etwas in sich selbst abtöte.

Der Charakter dieses fortlaufenden Prozesses wurde mir klar, als Picasso einigen Freunden und mir die eindrucksvolle Serie der großen Tuschezeichnungen von Jacqueline zeigte, die er ein oder zwei Tage zuvor angefertigt hatte – am 12. November 1960, um genau zu sein. Wie gewöhnlich zeigte er seine Arbeit, als wäre es die eines anderen Künstlers, und analysierte die Zeichnungen mit einer Distanziertheit, die an Entfremdung grenzte. Er fragte uns, welche wir für die ausdrucksstärkste hielten. Diese hier? Warum nicht die dort? Wir mußten unsere Worte sorgfältig abwägen, weil Picasso mit seinem phänomenalen Gedächtnis sich auch noch nach Monaten, ja sogar nach Jahren an – kluge und weniger kluge – Antworten erinnerte. Uns beschäftigte natürlich die Frage, was Picasso an dem Werk interessiert hatte. »Das erste in jeder Serie«, sagte er. Und dann das vorletzte, bei dem der Ausgang noch offen ist, das vor dem *coup de grace.* Doch vor allem faszinierte es ihn, die Reihe als Ganzes zu studieren. Auf diese Weise



1
Selbstbildnis
(Autoportrait)
Frühjahr 1907
Zervos II, 8*
Nationalgalerie, Prag

2
Kopf (Selbstbildnis)
(Tête (Autoportrait))
30. Juni 1972
Zervos XXXIII, 435
Privatsammlung, Tokio

konnte er das – selbst für ihn geheimnisvolle – Wirken seines Genies nachvollziehen, Entwicklung und Wandel einer Idee. Daher rühren auch die penible Datierung und Numerierung, die es ihm ermöglichen, die Stationen seiner Untersuchung – »*les jalons de la recherche*« heißt dies bei Braque – zu rekonstruieren; diesen Prozeß können wir auch bei Ingres nachvollziehen, nur eben in einer Art Zeitlupe.
Es gibt noch mehr verblüffende Ähnlichkeiten: Sowohl Ingres als auch Picasso setzten ihr Thema oft zunächst bildhauerisch um und malten es erst dann. Außerdem sahen beide Künstler ihre eigene Vergangenheit im gleichen Sinn wie die historische Vergangenheit: als nie versiegende Inspirationsquelle. Für Ingres wie für Picasso war die eigene Vergangenheit Geschichte. Ingres beispielsweise schöpfte aus dem Repertoire seines eigenen Werks in eben der Weise wie aus der Antike oder der Renaissance. So auch Picasso, doch er ging dabei noch viel weiter. Wir brauchen nur sein berühmtes *Selbstbildnis* von 1907 in der Prager Nationalgalerie (Abb. 1) mit dem *Selbstbildnis* als Totenkopf vom Juni 1972 (Abb. 2) zu vergleichen (einem der letzten Exponate in der Guggenheim-Ausstellung), um zu verstehen, wie er spätere Arbeiten von früheren herleitete, nicht weil er eine ausgebrannte Hülle war, wie de Chirico oder Chagall, sondern um sich selbst zu übertreffen. Das Prager Bild hat den Charakter eines Manifestes: »Sehet Picasso, den neuen Messias der Kunst«, scheint es zu sagen, »Matisse, nimm dich in acht!« Wie angemessen wirkt es da, daß Picasso fünfundsechzig Jahre später, als er sich darauf vorbereitet, die Welt zu verlassen, in Geist und Stil zurückkehrt zu diesem Symbol seines damaligen Durchbruchs. Immer noch funkeln die großen Augen des neunzigjährigen Künstlers herausfordernd aus einem Gesicht, das gegenüber dem früheren Portrait nichts von seiner Unnachgiebigkeit eingebüßt hat. »*Plus ça change*...«
So wie er sich ungeniert aus den unterschiedlichsten Quellen bediente, spielte Picasso am Ende seines Lebens auch unbekümmert wie ein Science-fiction-Autor mit der Zeit. Er scheute sich nicht, berühmte Künstler und ihre ebenso berühmten Themen, gleichviel aus welchem Jahrhundert, miteinander und mit Figuren aus seiner eigenen Vergangenheit, aus seinem Leben oder aus der Phantasie zu konfrontieren. Rembrandts *Staalmeesters* – oder handelt es sich um die *Nachtwache*? – geben sich ein Stelldichein mit Degas' Prostituierten und den Freundinnen des Künstlers in Guy de Maupassants *Maison Tellier* – oder ist es das Atelier in Notre-Dame-de-Vie? Manchmal sieht Celestina zu, die Kupplerin aus einem berühmten Portrait der Blauen Periode, manchmal der Papst und zuweilen auch jemand, der Michelangelo sein könnte. Ganz am Ende seines Lebens, 1971, ist Degas der Beobachter, und das bringt mich auf eine andere Figur, die durch Picassos Spätwerk geistert.
Gert Schiff und Christian Geelhaar haben über Picassos Verhältnis zu Degas sehr scharfsinnig geschrieben.[7] Da ich selbst einen bescheidenen Beitrag dazu leistete, Picassos Interesse an den Monotypien dieses Künstlers zu entfachen, möchte ich gern einige Fakten ergänzen.
1958 verkaufte Maurice Exteens die wunderbare Gruppe der Degas-Monotypien, die sein Schwiegervater Gustave Pellet bei der Degas-Auktion von den beiden Pariser Händlern Hector Brame und César de Hauke gekauft hatte; letztere hatten Lemoisnes *Catalogue raisonné* von Degas' Werken herausgegeben. In der Sammlung war eine Bordell-Szene mit dem Titel *Sur le lit,* die ich wegen der darin mitschwingenden Erotik erstand – zu einem Spottpreis. Kurz nachdem ich das Bild erworben hatte, kam Picasso in das Haus, das ich damals mit Douglas Cooper gemeinsam bewohnte. Sofort fiel ihm die Monotypie ins Auge. »Degas' Gemälde haben mich nie sonderlich interessiert«, sagte er, »aber die Monotypien sind etwas anderes – das beste, was er jemals gemacht hat.« Er sprach ihnen die Unmittelbarkeit eines Schwarzweißphotos und den *éclat,* die Wirkung einer Rembrandt-Zeichnung, zu. Picasso meinte, er habe schon immer eine solche Monotypie haben wollen, aber Vollard habe nie eine von den seinen herausgerückt. Was blieb mir übrig, als ihm meine zu geben? Für das Geschenk bedankte er sich typischer-

weise mit einer nicht weniger bemerkenswerten Zeichnung. Diese kleine Monotypie regte Picassos ›Appetit‹ an, und mit Coopers Hilfe erwarb er alles, was aus der Exteens-Sammlung von Hector Brame und Reid und Lefèvre in London noch vorhanden war. *Nur* die Bordell-Szenen wollte Picasso haben, keine der farbenfrohen Landschaften, die ihm zu abstrakt waren. Nach Picassos Tod übergaben seine Witwe und sein Sohn die Privatsammlung des Künstlers inklusive der Monotypien dem Louvre, wo sie 1978 ausgestellt wurde. Seltsamerweise war ›mein‹ *Sur le lit* nicht in dem Nachlaß enthalten. Wo es wohl geblieben sein mag?

Picasso war überaus stolz auf seine Neuerwerbungen. Er zeigte sie oft seinen Freunden und meinte einmal im Scherz, Degas sei schließlich sein Zeitgenosse (was insofern zutrifft, als Picasso sechsunddreißig war, als Degas starb). Doch erst 1968, also zehn Jahre später, griff er in seiner eigenen Arbeit auf sie zurück. Damals organisierte das Fogg Art Museum in Harvard eine Ausstellung mit Degas-Monotypien. An die Ausstellung erinnert ein reich bebilderter Katalog von Eugenia Parry Janis, den ich in Notre-Dame-de-Vie fand.[8] Die ersten zarten Anklänge an Degas in Picassos Folge der *347 graphischen Blätter* verweisen nicht auf Monotypien aus seiner Sammlung, sondern auf Katalogabbildungen. Diese Tatsache scheint zu belegen, daß – zumindest anfänglich – der Fogg-Katalog seine Inspirationsquelle war.

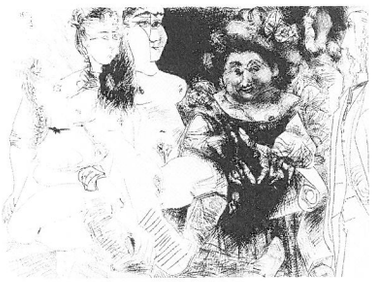
Drei Jahre später, Anfang 1971, präsentierte Picasso seine Monotypien William Rubin und überließ sie ihm vorübergehend zum weiteren Studium. Wenn ich mich recht erinnere, hatte er auch eine gerahmte Photographie von Degas in seinem Atelier, auf dem dieser übrigens eine seltsame Ähnlichkeit mit Picassos Vater aufwies. In den darauffolgenden Wochen inspirierten die Monotypien und das Photo Picasso zu einer Serie von Bordell-Szenen, in denen Degas als Voyeur fungiert. Er beobachtet die Huren aber weniger beim Geschlechtsakt als vielmehr beim Spiel oder Spaziergang. Dafür, daß diese Drucke in Picassos neunzigstem Lebensjahr entstanden, enthalten sie erstaunlich viel Jugendlichkeit, Ironie und Witz sowie eine paradoxe Mischung aus Distanz zu Degas und gleichzeitiger Identifikation mit ihm. Zwar amüsiert Picasso sich einerseits über Degas als den Meister des »Schlüssellochs« (der Ausdruck stammt von George Moore), doch zugleich macht er sich auch über sich selbst lustig, wenn er Degas' berühmten Voyeurismus einsetzt, um seine eigenen Obsessionen dieser Art vorzuführen.

Diese allerdings sind alles andere als ein Zeichen für Senilität oder Impotenz; statt dessen sind sie als positive Kraft in seiner Kunst zu sehen, ein Phänomen, das auf seine allerersten Arbeiten zurückgeht und im Laufe seiner Entwicklung immer wieder auftaucht. Unter den gegebenen Umständen sollten wir Picassos rüden Späßen über die Rolle, die er Degas zuweist, nicht allzuviel Bedeutung beimessen. Mit ihrem Zynismus zeigen diese Drucke eben, wie ein Künstler – sei es nun Degas oder Picasso – von Dingen und Menschen mit seinen Augen Besitz ergreift, wie er mit den Augen denkt, liebt und die Menschen manipuliert. Selbst als er schon weit über achtzig war, machte Picasso sich die magische Kraft seiner Augen zunutze: Mit seinen riesigen Pupillen fixierte er das wehrlose Opfer, dem er damit irgendeine heftige Reaktion zu entlocken versuchte, nach Möglichkeit Tränen. Nein, Picassos Voyeurismus hatte nichts Seniles oder Passives an sich; im Gegenteil, es war etwas Räuberisches, ja fast Sadistisches daran.

Picassos Graphik-Reihe zeigt Degas beobachtend – oft mit unter den Rockschößen verborgenen Händen –, zuweilen zeichnend, doch *niemals* tritt er in irgendeinen anderen Kontakt mit den Mädchen im Bordell. Nie spielt die Figur Degas eine zentrale Rolle in Handlung oder Komposition, vielmehr ist sie im wörtlichen Sinne eine Randerscheinung, abgeschnitten wie die Kunden mit Zylinder am rechten oder linken Rand zahlreicher Degas-Monotypien. Sie bilden eine Art Wand oder Tür, durch die der verstohlene Blick fällt. Darüber hinaus betont Picasso den Gegensatz zwischen dem Künstler und seinem Gegenstand, indem er jenen in einen anderen räumlichen Zusam-

menhang stellt und Degas anders behandelt als die anderen Figuren, ihn nicht so reich ausschmückt und intensiv durchgestaltet. Einen besonderen Kunstgriff hat Picasso sich für die Vaterfigur Edgar Degas ausgedacht: Zuweilen überzieht er dessen Gesicht mit einem Faltennetz, so daß dieser noch älter aussieht als der neunzigjährige Künstler, der ihn portraitiert. Und warum auch nicht? Brassaï gegenüber äußerte Picasso: »Jedesmal, wenn ich einen Mann zeichne, denke ich dabei automatisch an meinen Vater [...] Ich sehe in allen Männern [...] seine Eigenschaften.« Und in der Tat ist die Ähnlichkeit zwischen Degas' und Picassos Vater so stark, daß Patrick O'Brian[9] bei der Besprechung dieser Drucke die beiden Männer miteinander verwechselt hat. O'Brians Irrtum wirft auf die Anfangs- und Endphase von Picassos Leben und Werk ein ödipales Licht.

3
Edgar Degas
Der Namenstag der Wirtin
(La fête de la patronne)
1878/1879
Musée Picasso, Paris



4
1.–4. Mai 1971
Kaltnadel
Bloch 1972

Félix Fénéons zeitgenössische Beschreibung der Huren in Degas' Monotypien trifft auch auf die Mädchendarstellungen ein Jahrhundert später in Picassos Graphik zu: »Es ist ein Übereinander von Haaren und Schultern, Brüsten und Hüften, Bäuchen und Schenkeln... Die Mädchen sehen aus wie eine Reihe ineinandergesteckter, ausgebeulter Zylinder.« Selbst die krausen Ponyhaare, die in eine kriminell wirkende, niedrige Stirn fallen, hat Picasso von Degas übernommen. Und bei ihm entlehnt er auch die klassischen Huren-Requisiten: das Halsband, die schwarzen Strümpfe, die hohen Stiefel und die Hemden, die mehr entblößen als verdecken.

Doch bei aller Ähnlichkeit geht Picasso auf Dinge ein, die bei Degas in den Hintergrund treten, und reduziert den Raum, den Degas ganz bewußt erschließt. Gemeinsamkeiten und Unterschiede stechen sofort ins Auge, wenn wir Degas' Monotypie (Abb. 3) nach Maupassants *Maison Tellier,* in dessen Besitz Picasso war, mit seiner eigenen Version (Abb. 4) vergleichen. Während Degas eine gemütliche Alte in schwarzem Bombasin darstellt, ist die Puffmutter bei Picasso eine barocke Dirne, die eher dem 18. als dem 19. Jahrhundert angehört, eine Figur, die auch für Misia Sert stehen könnte, wenn man davon ausgeht, wie Picasso sie beschrieb. Auf einigen anderen Drucken besteht ihr Gesicht aus einem Gewirr arabeskenhafter Falten, Warzen und Haare; ihre Perücke, gekrönt von Straußenfedern und einem riesigen Schmetterling aus Glitzersteinen, droht wie ein Feuerwerk in die Luft zu fliegen; und die zufrieden gefalteten Hände der Frau bei Degas formen bei Picasso eine Vagina – auch dies wieder eines seiner visuellen Wortspiele. Aus Degas' und Maupassants *tranche de vie* ist ein absurdes Theater geworden.

Viele Mädchen dieser Reihe gehen tatsächlich auf Degas zurück, andere wiederum entstammen Picassos früheren Arbeiten. Ich erwähnte ja bereits in bezug auf Ingres, daß Picasso eine ganz spezielle Art hat, aus seiner eigenen Vergangenheit zu schöpfen, aus seinem eigenen Figurenfundus. So finden wir die obengenannte Celestina von 1903 Seite an Seite mit dem *Mann mit Lamm* von 1943 sowie Figuren aus der Vollard-Serie von 1934, der ›Antipolis‹-Serie von 1946 und der *Verve*-Serie von 1953. Auch Menschen aus dem realen Leben – meist ehemalige Geliebte – kommen in seinem Bordell vor. Mädchen mit dem Aussehen von Marie-Thérèse Walter, Dora Maar und Geneviève Laporte erinnern uns daran, daß wir unter den *Demoiselles d'Avignon* Fernande Olivier und Marie Laurencin wiederfanden.

Auch seine Frau Jacqueline portraitierte er ebenso schamlos wie die Huren. Diese skurrilen Anspielungen können wir natürlich Picassos schwarzem Humor zuschreiben, seiner spanischen Ironie oder seiner misogynen Vorstellung von der Frau als bloßer Körperöffnung; doch sollten wir dabei nicht vergessen, daß auch hier der Künstler wieder Kunst und Sexualität gleichsetzt und daß Bordell und Atelier Metaphern für denselben Inhalt sind, Orte, an denen Phantasien ausgelebt werden können und wo es ausschließlich um Selbstausdruck geht.

Bei Degas bewunderte Picasso vor allem die Körperlichkeit der »schweinsgesichtigen Huren«. »Man kann sie riechen«, sagte er. Und um diese Körperlichkeit ging es in Picassos Kunst natürlich immer. Im Alter zwischen zwanzig und dreißig hatte er – zusammen mit Braque – den Kubismus als eine Methode erfunden, die Wirklichkeit

greifbarer als jemals zuvor wiederzugeben. Jetzt, zwischen achtzig und neunzig, wollte er, wie er Hélène Parmelin erklärte, eine Frau auf einem Stuhl malen, die so *echt* wäre wie die Frau selbst, so wirklich, daß sie alle Attribute der Frau besäße und doch mit nichts aus unserer Erfahrung vergleichbar wäre, so wirklich, daß die Leute »Bonjour, Madame« zu ihr sagen würden. Picasso beschrieb, wie er Braque einmal Bilder gezeigt hat: »Ist diese Frau *echt?*«, hatte Picasso gefragt. »Könnte sie auf die Straße gehen? Ist sie eine Frau oder ein Bild?«, bedrängte er Braque weiter. »Riechen ihre Achselhöhlen?« Von da an war der Achselhöhlen-Faktor für die beiden Künstler der Prüfstein für ein *echtes* Bild. »Das hier riecht ein bißchen, aber das andere da nicht…« In meiner Gegenwart zählte Picasso noch eine ganze Reihe anderer intimer Attribute auf, die ein Frauenbildnis seiner Meinung nach haben mußte; doch wie Parmelin verschone auch ich Sie hier mit Details.

Die unverhohlene Körperlichkeit in Picassos Spätwerk ist einer der wichtigsten Gründe dafür, daß es auf so viel Verachtung stieß. Die Leute waren schockiert, doch wie so oft, wenn Menschen schockiert sind, gaben sie es nicht zu, sondern schützten Verachtung vor. *L'éternel féminin,* wie Picasso es nannte, galt als »infantil« und/oder »senil«, ja »vulgär«. Ironischerweise ähnelten die Vorwürfe denen, die ein unverständiges Publikum einem anderen Künstler gemacht hatte, der in Picassos Pantheon einen Ehrenplatz besaß, einem Künstler, mit dem Picasso sich identifizierte: Manet. Nur mit dem Unterschied, daß die Reaktionäre des Zweiten Kaiserreichs zu ihrer Entschuldigung die Unkenntnis über Bilder wie *Déjeuner sur l'herbe* oder *Olympia* hätten anführen können, während man hundert Jahre später von den Kritikern doch erwarten konnte, daß Neues sie nicht mehr gar so schockierte.

Die Zurückweisung durch ein verständnisloses Publikum, die auch Manet widerfuhr, erklärt Picassos anhaltende Identifikation mit ihm. Wenn man davon ausgeht, daß Picasso ein instinktives Kunstgeschichtsverständnis hatte und eine ganz klare Vorstellung davon, wo er selbst in Hinsicht auf Vergangenheit und Gegenwart stand, nimmt es keineswegs wunder, daß er sich mit dem ersten modernen Künstler identifizierte, mit einem Künstler, der es darauf anlegte, die Bourgeoisie zu schockieren und dafür an den Pranger gestellt wurde, einem, dem man Schamlosigkeit und Vulgarität vorwarf, den man beschimpfte dafür, daß er »eine gelbbäuchige Kurtisane« gemalt habe, »einen weiblichen Gorilla aus Gummi«. Hätte Manet seine *Olympia* als tscherkessische Sklavin oder als kokette *Bathseba* gemalt, er hätte sicher keinen Anstoß erregt. Die unverhohlene Nacktheit war es, die bedrohlich wirkte. Picasso bewunderte die *Olympia* und das Mädchen im *Déjeuner sur l'herbe* gerade wegen all jener Dinge, die man im Zweiten Kaiserreich so schockierend gefunden hatte, nicht zuletzt die Nebeneinanderstellung einer nackten Frau und eines bekleideten Mannes. Und so malte er selbst Akte, an denen jeder Zentimeter ebenso bedrohlich, ebenso schockierend sein sollte wie bei Manet.

Kein Zweifel, Picassos »superreale« Frauen (das ist seine Wortschöpfung) *sind* bedrohlich. Wären sie bloßer Vorwand für die Demonstration malerischer Virtuosität wie bei Matisse' *Odalisquen* oder – auf weit niedrigerem Niveau – für perverse Sexgespenster wie Dalís oder Bellmers Gummi-Anthropoiden – man hätte sie sicher akzeptiert. Doch diese kraftvollen, übelriechenden Kreaturen, die sich an den Geschlechtsteilen kratzen und ihre gräßlichen Zehen mit bananengroßen Fingern begrapschen, die sich ungeniert und völlig unerotisch zur Schau stellen, bedrohten eine von desodoriert-hygienischer Kunst verzärtelte Generation, die sich mit der Realität nur noch in Form der Mätzchen und Marotten von Pop-art oder Photorealismus auseinandersetzte.

Ein weiteres Hindernis, diese späten Werke zu lieben, liegt in der scheinbaren Unbeholfenheit ihrer Technik. Leute, die es besser hätten wissen können, meinten, der Künstler sei senil und nachlässig geworden und seine Hand habe ihre Geschicklichkeit eingebüßt.

Das ist barer Unsinn, wie sich leicht aus den Zeichnungen und Drucken der Guggenheim-Ausstellung ersehen läßt. Die Qualitäten der Bilder erschließen sich zugegebenermaßen erst dann richtig, wenn man erkennt, daß Picasso das – vor allem für einen Könner wie ihn – extrem schwierige Kunststück vollbracht hat, jede Spur von Virtuosität aus den Bildern zu verbannen.

Nein, Picassos Hand hatte ihre Geschicklichkeit ganz und gar nicht eingebüßt, im Gegenteil. War sein größtes Problem nicht gerade immer seine extreme Virtuosität gewesen? Picasso selbst sagte, er habe sich dagegen zur Wehr gesetzt, er habe es sich – und damit auch den anderen – stets so schwer wie möglich machen müssen. Natürlich hat die Virtuosität, oder vielmehr sein Kampf dagegen, zuweilen doch die Oberhand behalten; in den letzten Bildern allerdings nur noch selten. Die großartige Technik besteht hier vor allem in der unendlichen Formenvielfalt und der wunderbaren Plastizität der Farbe, doch niemals wird sie zum Selbstzweck.

Tatsächlich ist die Unbeholfenheit in Picassos Spätwerk so hinterlistig, daß man sie schon fast als Betrug bezeichnen könnte. Technik ist wichtig, sagte Picasso, »unter der Bedingung, daß man genügend davon hat … um sie vollkommen verschwinden zu lassen.« Nichts ist an seinem scheinbar unbekümmerten Stil tatsächlich unbekümmert. Es ging ihm darum, die Direktheit und Spontaneität der ersten Inspiration einzufangen, so frei und locker und ausdrucksstark wie möglich zu sein. Im hohen Alter hatte Picasso endlich herausgefunden, wie Raum und Form, Farbe und Licht, Fakt und Fiktion, Zeit und Raum und natürlich die Identität in größtmöglicher Freiheit zu handhaben sind – nur eben nicht abstrakt. Begann der Künstler, sich selbst für Gott zu halten? Jedenfalls finden wir ihn schließlich in den meisten seiner Bilder wieder. Diese riesenhaften, allgegenwärtigen Augen legen den Gedanken nahe – denn sie alle, selbst die von Jacqueline, sind zweifelsohne Picassos Augen.

Immer wieder begegnen wir den Alten Meistern in Picassos Spätwerk (und selbst wenn sie nicht ausdrücklich auftauchen, hatte er sie immer im Nacken, wie er sagte). So können wir das Atelier in Notre-Dame-de-Vie mit Fug und Recht als eine Art Pantheon betrachten. Gemeinsam mit Picasso herrschte über dieses Pantheon die letzte Figur, die ich hier besprechen möchte, eine Person, die auf sein Alterswerk den größten Einfluß hatte, nämlich seine Ehefrau Jacqueline. Als sie zum ersten Mal auf der Bildfläche erschien, hielt man sie in Picassos Umgebung durchweg für zu naiv, was moderne Kunst betrifft beziehungsweise in intellektuellen, literarischen und politischen Fragen, um seine Lebensgefährtin zu werden. Doch wie unrecht sie alle hatten! Innerhalb eines Jahres entwickelte Jacqueline ein instinktives Gespür dafür, worum es bei Picasso ging. Sie wurde zu einer einflußreicheren Muse als jede andere Frau oder Geliebte vor ihr; für den Rest seines Lebens durchdringt ihre Präsenz Picassos Werk. Ab 1954 sind die meisten Frauenbildnisse mehr oder weniger das Bildnis Jacquelines.

Jacqueline hatte es keineswegs leicht. Picasso manipulierte – oft mit Hilfe seiner Arbeit – die Menschen ebenso skrupellos wie die Form. Erinnert sei an seine ersten Jacqueline-Portraits. Das langhalsige, sphinxhafte Bild, das er da entwarf, hatte mit seiner neuen Geliebten wenig Ähnlichkeit, denn sie war zwar hübsch, aber keineswegs langhalsig oder sphinxhaft. Er hatte, wie er es bei anderer Gelegenheit formulierte, die Realität zu ihren Gunsten verändert. Doch bewußt oder unbewußt griff Jacqueline diesen Wink auf und zeigte – genau wie ihre Vorgängerinnen – bald eine unheimliche Ähnlichkeit mit dem dramatischen Bild, das Picasso von ihr entworfen hatte. Allmählich begann sie sogar, dem Künstler selbst ähnlich zu sehen.

Nachdem das Bild erst einmal entworfen war, zögerte Picasso nicht, es auf phantasievolle und zuweilen auch diabolische Weise zu manipulieren – und mit dem Bild auch Jacquelines Gefühle. Mit kleinen Veränderungen an den Portraits vermochte Picasso, ihr zu huldigen, sie zu demütigen oder zu prüfen, ihr Liebe, Ärger oder Sehnsucht zu zeigen und zuweilen sogar, einen ihrer zahlreichen Krankheitsanfälle vorauszusagen. Eine solche

Vorhersage fand sich beispielsweise in einer Zeichnung vom Valentinstag 1957, wo Jacquelines angstvolles Antlitz über einem Netz aus rosaroten Zickzacklinien gleich denen einer Fieberkurve angelegt war. Als Jacqueline, die überaus leicht beeinflußbar war, sich am nächsten Tag krank fühlte, konnte der Künstler stolz auf seine prophetischen Kräfte verweisen. Einmal zeigte Picasso mir ein Portrait mit extrem leidendem Gesichtsausdruck aus dieser Zeit und meinte dazu ungerührt, ein Arzt könne seine Diagnose danach stellen.

In jedem Fall war Jacqueline die perfekte Ehefrau für ihren tyrannischen Mann. Perfekt war sie nicht zuletzt auch deswegen, weil es ihr gelang, die – zum ersten Mal von Françoise Gilot beschriebene – Entwicklung aller anderen Frauen Picassos umzudrehen, die zuerst seine Göttinnen und am Schluß seine Fußabstreifer waren. Die Widmungen auf den zahllosen Zeichnungen, die er ihr schenkte, zeigen, daß Picasso immer vernarrter in sie war, je abhängiger er von ihr wurde. Abgesehen von ihrer fanatischen Liebe verfügte Jacqueline über ungeheuer viele Fähigkeiten. Sie entwickelte die unterschiedlichsten Fertigkeiten und war abwechselnd als Sekretärin, Interpretin, Agentin, Köchin, Dichterin, Fahrerin, Krankenschwester, Photographin, Modell und Vermittlerin tätig. Nur die letztgenannte Rolle spielte sie nicht gern, weil sie ihr das Mißtrauen derer einbrachte, die sich um Picasso zu scharen pflegten. Dieser benutzte Jacqueline als Blitzableiter für alle Feindseligkeiten, mit denen er sich – tatsächlich oder vermeintlich – herumzuschlagen hatte. Wenn er zum Beispiel einen Verleger oder Ausstellungsorganisatoren tagelang auf eine Audienz warten ließ, hieß es einfach, Jacqueline habe ihm nichts davon gesagt. So kam sie zu ihrem Ruf, sie sei feindselig und stelle sich anderen in den Weg.

Es stimmt zwar, daß Jacqueline in der Ablehnung seiner unehelichen Kinder mit Picasso einer Meinung war – ein Umstand, der seine letzten Tage noch mit einem Rechtsstreit überschattete; doch offensichtlich ließ er ihr auch gar keine Wahl. Seine Kinder anzuerkennen, hätte für ihn bedeutet, seinen eigenen Tod anzuerkennen, und das war ihm absolut unmöglich; kam es für ihn doch nicht einmal in Frage, sein Testament zu machen. »Ich weiß, ich würde am nächsten Tag sterben«, sagte er und kaschierte seine ›Nach-mir-die-Sintflut‹-Haltung mit dem Schleier des Aberglaubens.

Im Grunde muß man diese letzte Periode wohl als *l'époque Jacqueline* bezeichnen. Ihr Bild durchdringt Picassos Werk von 1954 bis zu seinem Tod und damit über einen doppelt so langen Zeitraum wie bei allen ihren Vorgängerinnen. Ausgiebiger und intimer als jeden anderen Körper in der Kunstgeschichte können wir den ihren erkunden. Ihre Fürsorge und Geduld gaben dem Künstler Halt angesichts seiner schwindenden Gesundheit und des Todes; sie ließen ihn produktiver sein als jemals zuvor und bis zu seinem zweiundneunzigsten Lebensjahr arbeiten. Und schließlich verhalf ihre Verletzlichkeit jener Mischung aus Grausamkeit und Zärtlichkeit, die Pathos und Strenge in Picassos Frauenbildnissen bewirkt, zu neuer Intensität. Die Kinder des Künstlers mögen ihre Gründe gehabt haben, sie für allzu volkstümlich zu halten, doch für Picasso war Jacqueline in einem ganz wörtlichen Sinne Notre-Dame-de-Vie.

Übersetzung: Nansen

Veröffentlicht in: *The New York Review*, New York, 19. Juli 1984, S. 21–28.

1 Hélène Parmelin, *Picasso: The Artist and His Model,* New York 1965.
2 Zu Brassaï sagte Picasso: »Jedesmal wenn ich dich sehe, ist mein erster Gedanke, dir [...] eine Zigarette anzubieten, obwohl ich ganz genau weiß, daß wir beide nicht mehr rauchen. Das Alter hat uns dazu gezwungen, es aufzugeben, aber der Wunsch danach bleibt. So ist es auch mit der Liebe. Wir können sie nicht mehr praktizieren, aber das Verlangen danach bleibt!«
3 Picasso, *The Last Years. 1963–1973,* New York 1984.
4 Janie L. Cohen, Picasso's Exploration of Rembrandt's Art 1967–1972, in: *Arts Magazine,* New York, Nr. 2, Oktober 1983, S. 119–126.
5 Robert Rosenblum, *Picasso and Ingres,* Vortrag bei der International Foundation for Art Research, 19. Januar 1983.
6 Marjorie B. Cohn, *In Pursuit of Perfection: The Art of J.-A.-D. Ingres,* Louisville 1984.
7 Christian Geelhaar, Pablo Picasso: 156 graphische Blätter, 1970–1972, in: *Pantheon,* München, Vol. 36, Nr. 3, 1978, S. 288–289. Siehe auch Christian Geelhaar, *Themen 1964–1972,* in: *Pablo Picasso. Das Spätwerk,* Basel 1981.
8 Eugenia Parry Janis, *Degas Monotypes: Essay Catalogue and Checklist,* Cambridge (Mass.) 1968.
9 Patrick O'Brian, *Pablo Ruiz Picasso: A Biography,* New York 1976.

William Rubin

Picasso: Die letzte Periode
(1973)*

»Ein Bild fertigzustellen heißt, es zu töten.«

Am Mittwoch wird im großen Saal des Papstpalastes im südfranzösischen Avignon eine Ausstellung mit Bildern von Pablo Picasso eröffnet. Pläne dazu gab es bereits vor dem Tod des Künstlers – er arbeitete an neuen Bildern für die Ausstellung, als er krank wurde. Und es werden mit Sicherheit noch zahlreiche weitere Gedächtnisausstellungen folgen. Im vergangenen Juni hatten meine Frau und ich das große Glück, daß Picasso uns rund 60 Bilder zeigte, die größtenteils aus demselben Jahr stammten. Davon gehörten viele zu den 201 Bildern, die er für die Ausstellung in Avignon mit ausgesucht hatte. Nach allem, was ich sah, wird die Überraschung der Ausstellung weder im Stil noch im Inhalt dieses neuen Werkes liegen, denn die sind aus Picassos Arbeit der letzten Jahrzehnte bereits bekannt. Vielmehr dürfte die ungeheure Fülle kraftvoll gemalter Bilder überraschen, die dieser Künstler mit über neunzig Jahren schuf. Wie immer man die einzelnen Werke bewerten mag – die besten sind von einer zeichnerischen Prägnanz und kompositorischen Dichte, daß sie alles andere übertreffen, was Picasso in den letzten Jahren zeigte. Das Unterfangen an sich ist einfach verblüffend und verrät einen Drang, in dem sich Picassos Überzeugung widerspiegelt, daß Malen ihn lebendig hielt.
Bei den neuen Arbeiten handelt es sich hauptsächlich um Bilder mit einzelnen Figuren. Picasso war kein erzählender Maler – Themen wie *Guernica* oder *Der Leichenhaufen* blieben Ausnahmen in seinem Werk. In den letzten Jahren tauchten anekdotische Situationen sogar fast nur noch in seinen Drucken auf. Doch in den neuen Bildern weichen selbst Stilleben, früher ein regelmäßig wiederkehrendes Element in seinem Werk, und die Landschaft, für die das schon weniger zutraf, dem Blick auf den menschlichen Körper. Die Themen der neuen Werke teilen sich in zwei Gruppen auf. Einige verweisen auf Picassos unmittelbare Umgebung, die Bewohner der Villa Notre-Dame-de-Vie und deren Freunde: ein Gärtner, ein spielendes Kind, eine sitzende Frau, ein Pfeifenraucher. Andere Themen haben eher nostalgischen Charakter: Harlekine und Ritter aus dem 17. Jahrhundert, wobei letztere oft wie Toreros aussehen.
Keines der Bilder ist nach der Natur gemalt. Nachdem der Kubismus erfunden war, malte Picasso nur gelegentlich ›d'après nature‹. Gegen Ende seines Lebens zeichnete er zwar gelegentlich vor dem Motiv, doch beim Malen hielt er sich ganz an sein Gedächtnis. Der Blick auf das Motiv behindere den Synthetisierungs-Prozeß, meinte Picasso, und lasse ihn nicht mit der angestrebten Geschwindigkeit arbeiten. Mit dem geistigen Auge hingegen nehme er nur das Wesentliche wahr. Da das geistige Auge aber immerhin von dem ausgeht, was das körperliche Auge wahrnimmt, ist es nicht verwunderlich, wenn wir in den Gesichtern der von Picasso imaginierten Figuren Reminiszenzen an reale Personen finden, vor allem an Jacqueline, die Frau des Malers.
Während der ersten Jahrzehnte seiner künstlerischen Laufbahn folgten Picassos zahlreiche Stile in verhältnismäßig klarer Trennung aufeinander. Außer in der Übergangsphase zwischen zwei solchen Stilen vermischte er deren Attribute nur selten. Es konnte zwar vorkommen, daß er an ein und demselben Tag eine neoklassizistische Zeichnung und ein kubistisches Gemälde schuf, doch stilistisch blieben sie klar voneinander getrennt.

Matador mit Zigarre
(Le matador au cigare)
4. Oktober 1970
Zervos XXXII, 273
Musée Picasso, Paris

* Dieser kurze Artikel (*New York Times Magazine*, 20. Mai 1973) wurde vor etwa zwanzig Jahren für einen nichtwissenschaftlichen Leserkreis geschrieben, zu einer Zeit, als Picassos Spätwerk wenig geschätzt und stark kritisiert wurde (Anmerkung des Verfassers).

Musketier mit Schwert
(Mousquetaire à l'épée)
28. Januar 1972
Zervos XXXIII, 301

Im Laufe der dreißiger Jahre begann Picasso seine vielen vorhergegangenen Stile als ein immer verfügbares Vokabular zu handhaben, auf das er in einer ganzen Werkreihe oder auch nur in einem einzelnen Bild zurückgriff. Dieser stilistische Synkretismus entsprach seiner Neigung, ikonographische Motive zu verallgemeinern und zu verschmelzen. So vermengt *Guernica* beispielsweise die Ikonographie des Stierkampfes und der Kreuzigung mit der Szenerie einer zerstörten Stadt; und stilistisch verbinden sich kubistische, surrealistische und expressionistische Elemente mit der ›trompe l'œil‹-Collage.
Dem Modell eines solchen Stilgemenges folgte Picasso in seiner späteren Praxis. Seit dem Zweiten Weltkrieg sind seine Bilder zwischen den Extremen eines stilisierten Realismus einerseits und einer kubistisch inspirierten Einfachheit und Geometrie andererseits angesiedelt. Die formale Struktur der Kompositionen ist immer bis zu einem gewissen Grad kubistisch. Sie bilden das Helldunkel-Muster der Grundstruktur, in die Picasso die Farbe einfügt – die bei ihm immer eine zweitrangige Rolle spielt. Manchmal hat der Kubismus nur mittelbare Bedeutung, beispielsweise in *Musketier mit Schwert.* Dort liefert er die Infrastruktur, über der die ornamentale Oberflächen-Zeichnung angelegt ist. Häufiger aber ist der Kubismus eine ganz ausdrückliche Methode: In *Figur mit Schaufel* von 1971 ist die übergroße und expressionistisch verdrehte Anatomie des Kindes fest eingebunden in das kubistische Gerüst, das die Bildfläche beherrscht.
Derlei Verdrehung und Verzerrung hat bei Picasso das Ziel, psychische Spannung durch körperliche Deformation spürbar zu machen. Der sogenannte ›Doppelkopf‹ zum Beispiel, bei dem das Profil innerhalb der Frontalansicht des Kopfes auftaucht, entstand durch die formale Stilisierung von Licht und Schatten im frühen Kubismus und spielt bei Picasso seit den dreißiger Jahren eine Rolle. Er verweist auf die psychologische Gespaltenheit der Person oder, anders ausgedrückt, auf den Geist, der mit sich selbst hadert. Glieder, aufgeblasen oder geschrumpft, beinhart oder aufgeweicht, nehmen weniger Bezug auf das Aussehen des Körpers als vielmehr darauf, wie er sich anfühlt. Organische Formen, die an den menschlichen Körper erinnern, verleihen Picassos Kompositionen ihre Dynamik. Sie transportieren das Gefühl, die Energie, den ›élan vital‹. Meist werden diese Formen konterkariert von einer gewissermaßen architektonischen kubistischen Matrix, der sie eingeschrieben sind. Dieses Grundmuster vermittelt seinerseits das Gefühl von Ordnung und Stabilität, wie sie allen von Grund auf vertraut zu sein scheinen, sowohl aus der Erfahrung mit der Außenwelt als auch individuell aus der Selbsterfahrung. Die Spannung im Bild entsteht aus dem präzisen Gleichgewicht dieser gegensätzlichen Kräfte.

Figur mit Schaufel
(Personnage à la pelle)
17. Juli / 14. November 1971
Zervos XXXIII, 229
Sammlung Bernard Ruiz-Picasso

Picassos neue Bilder zeigen beträchtliche Unterschiede in der Ausführung. Manche sind detailliert, aber gleichmäßig gearbeitet, ja fast penibel. Andere scheinen unter großer Anstrengung und sehr langsam entstanden zu sein und weisen ›Pentimenti‹ auf. (›Pentimenti‹ sind die Spuren früherer Formen, die übermalt wurden.) Zwei der besten Bilder, die Picasso uns im letzten Juni zeigte, waren Leinwände, die er noch einmal überarbeitete, nachdem er sie einige Zeit vorher bereits für fertig gehalten hatte. Doch die hinsichtlich der Ausführung größte Gruppe stellen die Bilder dar, in denen kraftvoll-kühne Pinselstriche das Ergebnis hastiger Improvisation sind. Viele dieser virtuosen Glanzstücke zeigen Ritter oder Toreros aus dem 17. Jahrhundert; und es ist spürbar, wie Picasso sich hier mit den Meistern des Schwerts und des Stierkampfes identifizierte. Die Ritterdarstellungen waren zunächst eine Fortsetzung der Velázquez-Variationen, die Picasso 1957 gemalt hatte; doch im Laufe der Jahre sahen seine Galane oft verdächtig wie Velázquez selbst aus. Wir dürfen daraus wohl schließen, daß Picasso sich vor allem in seinen Meisterstücken mit dem großen spanischen Hofmaler messen wollte.
Die physische Vitalität, die in Picassos Glanzstücken zum Ausdruck kommt, verrät den Stolz des Einundneunzigjährigen auf seinen enormen Elan. Picasso gab niemals den

Beschwerlichkeiten des Alters nach; es sah so aus, als beziehe er aus seinem bloßen Willen Energie. Sein Selbstbewußtsein war immer sehr ausgeprägt. Auf einem berühmten Photo aus der kubistischen Zeit steht er mit nacktem Oberkörper da und sieht eher wie ein Boxer als ein Maler aus; in seinen Bildern tauchen immer wieder Stiere auf, die seine Züge tragen. In der Tat war Picasso so etwas wie ein Wunder für sein Alter. Wenn er seine Bilder präsentierte, lehnte er es ab, sich beim Tragen helfen zu lassen. Nie werde ich seine kraftvollen Hände vergessen, die im Verhältnis zum übrigen Körper viel zu groß erschienen, wenn er die Keilrahmen der riesigen Leinwände packte, sie anhob und im Atelier herumtrug.

Unter den neuen Arbeiten in Avignon – wie auch solchen aus der Vergangenheit – gibt es ein paar Bilder, die selbst dem Liebhaber moderner Malerei fälschlicherweise als unvollendet gelten mögen. Natürlich ist das ›Nonfinito‹ sowohl bei Picasso als auch in der modernen Kunst überhaupt eine bekannte Erscheinung. Doch ich spreche hier von Bildern, bei denen Picasso in einzelnen Bereichen ein hohes Maß an formaler Komplexität bis hin zur Fertigstellung erzielt, während er auf dem Rest der Leinwand nur ganz spärliche Andeutungen macht.

Um diese Bilder zu verstehen, die den Eindruck erwecken, Picasso hätte an einem bestimmten Punkt einfach das Interesse verloren, sollten wir uns daran erinnern, daß die Motive aus seiner Sicht beim Produzieren der Bilder ganz andere sind als unsere, wenn wir sie betrachten. Beginnen wir mit Picassos unerschöpflichem Fasziniertsein von den Themen der sichtbaren Welt. Im Gegensatz zu den vollkommen abstrakten oder ›ungegenständlichen‹ Malern, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Avantgarde beherrschten, betrachtete Picasso die Kunst stets als – wenngleich zuweilen verschlüsselte – Übertragung eines Motivs aus unserer Umgebung. Wenn man mit Picasso über die abstrakteste Phase des Kubismus (1910–1912) sprach, wurde deutlich, wie wichtig es selbst zu diesem Zeitpunkt für ihn war, Charakter und Form bestimmter Gegenstände zu erforschen und zu begreifen. Wenn er einen neuen Gegenstand sah (beispielsweise einen ungewöhnlichen Pfeifenstopfer, den ich zufällig bei mir hatte), verschlang er ihn mit den Augen. Er hielt ihn hoch und besah ihn aus verschiedenen Blickwinkeln, so als würde er ihn im Geiste schon zeichnen. Tatsächlich war Zeichnen, wie er mir einmal sagte, seine Art des Begreifens, des Besitzergreifens der Dinge um ihn herum. Vom menschlichen Körper war er gerade deswegen so fasziniert, weil der sich ihm in seiner unendlichen Vielfalt entzog.

Der Versuch, die Welt im Akt ihrer Darstellung zu begreifen, bedeutete für Picasso, die Struktur eines Bildes nie als eigenständiges, von allem anderen losgelöstes Problem zu sehen, wie bei Mondrian oder Pollock; vielmehr war das Bild als Bild aufs engste an Picassos Erforschung des Motivs gebunden, dem es sich verdankte. Was immer auch der Auslöser für ein Bild sein mochte, es ging Picasso nie nur darum, sich selbst in einem gelungenen Bild auszudrücken. Während das Bild für den Betrachter ein eigenständiges Objekt ist, ein in sich geschlossenes System, das für sich selbst steht, war es für Picasso immer auch ein Mittel. Als solches stand es in Beziehung zu seinem gesamten Arbeitsprozeß – zu dem, was er davor getan hatte und als nächstes tun würde – und mußte nicht fertiggemalt werden, wenn der Wunsch, die Frage oder das Problem, das es verkörperte, sich erledigt hatte. Picassos ›unvollendete‹ Bilder sind also nur dann unfertig, wenn wir von der konventionellen Vorstellung ausgehen, daß ein Bild möglichst einer gängigen Definition entsprechen muß. Er glaubte, daß die beste Inspiration immer am Anfang eines Bildes komme, und oft verwies er darauf, daß das Wort ›fertigstellen‹ Abtötung bedeute.

Picassos enorme Produktivität der letzten Lebensjahre ist sicherlich auf das Zusammentreffen zahlreicher Umstände zurückzuführen. Einer davon ist gar nicht hoch genug einzuschätzen: das emotionale und physische Umfeld, das Jacqueline ihm schuf. Mehr als bei den meisten anderen Künstlern spiegelte sich in Picassos Leben und Werk das

Hockender Akt
(Nu accroupi)
26. Juli 1971 (II)
Zervos XXXIII, 118
Privatsammlung

Sitzender Akt
(Nu assis)
15. September 1971 (II)
Zervos XXXIII, 192
Privatsammlung

Wechselspiel seiner Frauenbeziehungen wider. Wer Notre-Dame-de-Vie besuchte, konnte sich nur wundern über Jacquelines seismographische Reaktionen auf die leisesten Veränderungen in Picassos Stimmung, über ihren Umgang mit dem, was er selbst unausgesprochen ließ. Sie gestaltete für ihn einen Lebensraum, der ihm ganz offensichtlich sehr behagte. Er betete sie an, und seine Bilder zeigen, daß er ihr Bildnis in der Einsamkeit seiner Arbeit immer in sich trug.

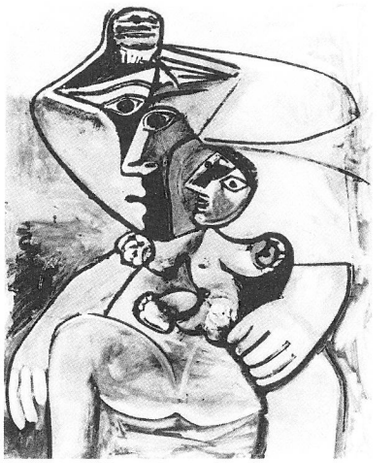
Übersetzung: Nansen

Pierre Daix

Picasso – Maler sind niemals besser als am Ende ihres Lebens

Der junge Maler
(Le jeune peintre)
14. April 1972 (III)
Zervos XXXIII, 350
Musée Picasso, Paris

Bis Ende September sind in der Großen Kapelle des Papstpalastes von Avignon 201 Gemälde zu sehen, die Picasso wenige Wochen vor seinem Tod für diesen Zweck aussuchte. In dieser Ausstellung wird nicht das gesamte Alterswerk des Künstlers vertreten sein; statt dessen gibt es eine Auswahl seiner Malerei, die sich zwischen September 1970 und Juni 1972 in ›Intervallen‹ vollzog. Ich spreche von Intervallen, weil Picasso die Malerei immer wieder zugunsten von Radierungen unterbrach – 156 an der Zahl, die verschiedenen Stadien bis zu ihrer endgültigen Fertigstellung nicht mitgezählt –, die Ende 1972 in der Pariser Galerie Louise Leiris gezeigt wurden, sowie zugunsten von Zeichnungen – oft Malerei auf Papier, allerdings stilistisch deutlich unterschieden –, von denen Anfang 1973 bei Louise Leiris 172 Blätter gezeigt wurden. Tatsächlich repräsentieren diese Zeichnungen ein späteres Stadium in Piccasos Werk als die Gemälde in Avignon, da die letzten Zeichnungen von Mitte August 1972 datieren. Wenn man eine letzte Botschaft des Künstlers sucht, so sind dafür wohl diese von Bedeutung und weniger die Malerei. Ich werde daher später noch einmal darauf zurückkommen.
Diese Ausstellung in Avignon von 1973 ist in jeder Hinsicht als Testament zu betrachten. Zunächst einmal, weil Picasso wie immer ein veritables Tagebuch seiner Kunst präsentierte: 201 Bilder, die aber weder eine bestimmte Auswahl sind noch das, was der Künstler für besonders gelungen hielt, sondern schlicht und einfach das Ergebnis seiner tagtäglichen Arbeit. Auch eine Steigerung ist hier nicht abzulesen. Vielmehr stürzt Picasso sich in neue Abenteuer, hinterfragt alte Formen, zerstört und baut wieder auf wie einer, der seine ganze Zukunft noch vor sich hat. Vielleicht war dies seine Art, den Tod abzuwehren. Jedenfalls sollte man die Ausstellung begutachten und analysieren als handele es sich um das Werk eines lebenden Künstlers, eines Menschen, der nie aufgehört hat, Neues zu schaffen.
Zwar wirken manche dieser Bilder auf den ersten Blick so, als seien sie hastig oder gar fahrig hingeworfene Skizzen. Doch bei genauer Betrachtung zeigt sich, daß viele Bilder noch einmal gründlich überarbeitet worden sind. Andererseits sind einige der vollkommensten Werke reine Improvisationen und mit den römischen Zahlen II oder III bezeichnet – ein Hinweis darauf, daß es sich bereits um das zweite oder dritte Bild an diesem Tag handelte. In seiner Risikofreudigkeit vermied Picasso bewußt jene Techniken, mit denen er früher Erfolg gehabt hatte, entweder indem er die späten Bilder auf eine einzige Geste des Pinsels reduzierte oder indem er den psychologischen Gehalt außer acht ließ und rein plastische Rhythmen anstrebte. Noch einmal hat er all jene Sicherheiten abrupt ›über den Haufen geworfen‹, die sich in der Periode nach *La Guerre et la Paix* herauskristallisiert hatten, am Ende seiner expressionistischen Phase im Zweiten Weltkrieg, also während der Résistance.
Als Picasso starb, war er nicht mit der Vervollkommnung seiner eigenen früheren Malerei beschäftigt, sondern stand mitten in einem neuen Wagnis. Und das hatte nichts mit der gerade gängigen Mode zu tun, wiewohl die zeitgenössische Malerei sich zur gleichen Zeit mit der Zerstörung des ›Fertigen‹ in der traditionellen europäischen Malerei beschäftigte. In dem Wagnis spiegelt sich auch die moderne Veränderung der Sehgewohnheiten wider, insbesondere die optische Auswirkung des Fernsehens. Wer von Picasso eine abschließende Huldigung an sich selbst erwartet hatte, sah sich enttäuscht. Aber hätte es einen größeren Triumph geben können als einen Skandal 66 Jahre nach den *Demoiselles d'Avignon?*



Mutter und Kind
(Maternité)
30. August 1971
Zervos XXXIII, 168
Musée Picasso, Paris
Das Bild gehört zu den 201 Spätwerken, die bis September im Papstpalast im südfranzösischen Avignon zu sehen sind.

Brustbild
(Buste au chapeau)
24. Juli 1971
Zervos XXXIII, 115
In Picassos Brustbildern vom Sommer 1971 sind die Auslassungen eine Herausforderung für seine eigene technische Virtuosität.

Im Frühjahr 1971 habe ich die ersten Bilder dieser Ausstellung im Atelier in Mougins gesehen. Ihre thematische wie technische Vielfalt schien mir größer als die der Picasso-Ausstellung von 1970 in Avignon, wenngleich der Künstler immer noch mit brillanten Farbkontrasten in monumentalen Kompositionen arbeitete. Doch etwa ab Mitte 1971 ersetzt er seine herausgeputzten Matador-Musketiere und Paare in leuchtenden Farben durch Figuren, die meistens allein stehen, oft nur auf Halbfiguren oder gar auf das Gesicht reduziert.

In ihrer Fülle lassen sich drei große stilistische Richtungen ausmachen. Bei der ersten liegt das Gewicht auf dem graphischen Element, wobei die Farbe der Akzentuierung des Rhythmus dient. In diese Kategorie gehören jene – überwiegend aus dem Sommer 1971 stammenden – Bilder, die man für die typischen ›Picassos‹ in dieser Ausstellung halten könnte, so etwa die wunderbare *Femme couchée,* die in ein vertikales Rechteck gezeichnet ist, und die so frei behandelte *Maternité.*

In der zweiten Gruppe dominiert oft die Farbe Blau, weshalb sie ganz zurecht abgetrennt vom Rest der Ausstellung in einem viel kleineren Raum, der alten ›Chambre des notaires pontificaux‹, gezeigt wird. Die sowohl in den stark farbigen Bildern als auch in den Graphiken noch vorhandene kubistische Struktur ist hier aufgegeben. Picasso arbeitet die Details seiner Gesichter heraus und überträgt sie frei in ein größeres Format, während er die Geschmeidigkeit der organischen Form beibehält. Diese Bilder gehören zu den am intensivsten überarbeiteten Werken der letzten Zeit; sie enthalten viel Impasto, großen Nuancenreichtum und starke Kontraste in Relief, Licht und Form.

Die dritte stilistische Technik, die Picasso in den meisten seiner letzten Bilder angewendet hat, zielt genau in die entgegengesetzte Richtung; hier werden die Gesichter zu bloßen plastischen Zeichen vereinfacht. Es ist, als versuchte er mit dem Pinsel jene Art der Reduktion, die wir aus seinen gezeichneten Skizzenbüchern kennen. Doch geht es ihm diesmal nicht um graphische Stilisierung. Die Ausgestaltung strebt eine Sprache an, die zuweilen sentimental ist – namentlich bei der häufig wiederholten Figur mit Vogel –, zuweilen aber auch humorvoll und parodistisch. Es handelt sich hier um eine Vereinfachung der lebendigen Form, bis sie reduziert ist auf ein Ideogramm voller bildnerischer Möglichkeiten. So enthalten die Oberflächen dieser Bilder (ähnlich der Serie *Le Peintre et son modèle* von 1963) nur ganz wenige Linien und ein paar Farbtupfer, die auf weißen Flächen strahlen. Man gewinnt den Eindruck, daß Picasso sich sehr schnell für diesen Pinselduktus begeisterte. Er benutzte ihn als eine Art Schrift mit zahlreichen Kurvenlinien, die manchmal dick und kräftig waren, zuweilen aber auch etwas Zartes und Leichtes hatten.

Außerdem sind in Avignon Brustbilder zu sehen, beispielsweise das vom 24. Juli 1971. Die Pinselführung wirkt leichthändig und frei, manches ist nur angedeutet, Farbfelder tauchen nur ansatzweise auf, so daß die Leinwand über weite Flächen unbearbeitet bleibt und das Bild unfertig wirkt. Doch tatsächlich hat Picasso nur radikal ausgemerzt, was für die symbolische Darstellung der Gesichter nicht unbedingt notwendig war. Kämpfte er einst auf diese Weise gegen das Fertige traditioneller Malerei, so gewinnt man hier den Eindruck, daß er gegen das Fertige seines eigenen Stils ankämpft und daß er seine eigene technische Meisterschaft auf die Probe stellen will. Das bedeutet nicht unbedingt eine Vernachlässigung der Form, denn diese Bilder wirken zwar improvisiert, sind aber tatsächlich sehr kunstvoll gemalt. Vielmehr spielt Picasso mit einem naiven, bewußt klobigen Aussehen und schwelgt in seltenen Formen der Virtuosität. Er verschmiert die Farbe absichtlich und verwischt seine Pinselführung mit einer Unbekümmertheit, die aber die Bewegung seiner Hand erst recht zur Geltung bringt. Der psychologische Ausdruck ist in dieser Portrait-Gruppe zartfühlend, erreicht aber in einigen Darstellungen von Köpfen alter Männer ein gewisses Pathos.

Die Avignon-Ausstellung von 1970 hat einen Überblick über Picassos Figurenwelt gegeben, wobei körperliche Liebe und Lebensfreude die Hauptrolle spielten. Die

Ausstellung von 1973 hingegen kreist mehr um den ernsten Versuch, das menschliche Gesicht zu erkunden. Die gegenwärtige Ausstellung scheint jene Vorlieben zu veranschaulichen, die die letzten beiden Jahre seines Lebens prägten. Mit Sicherheit hat Picasso gespürt, daß er noch vieles zu sagen hatte, und er stand wohl unter dem Druck, noch soviel wie möglich davon zu formulieren. Aber genauso gewiß scheint mir auch, daß er noch mit seiner Art der Kunst experimentieren wollte. Er erzählte mir davon wie einer, der sich in jahrelanger Praxis die Freiheit erworben hatte, alles auszuprobieren und sich in Gebiete vorzuwagen, die in der gesamten westlichen Tradition tabu waren. Vielleicht wollte er auch zeigen, daß die bildnerische Revolution, zu der er einen so unschätzbaren Beitrag geleistet hatte, nicht als abgeschlossen gelten konnte. Die Malerei jedenfalls lag nicht hinter ihm, sondern vor ihm. Um der Zukunft der Malerei neues Terrain zu erobern, war er immer noch der Meinung, daß man »etwas ganz anderes« tun müsse, daß man riskieren müsse, »danebenzuhauen«.

Auf seine eigene Art bestätigt Picasso André Malraux' Behauptung, Maler seien niemals besser als am Ende ihres Lebens. Wie auch Cézanne versucht Picasso in seinen besten Bildern das Unmögliche. Nach 75 Jahren Malerei dazu immer noch fähig zu sein, ist ein eindrucksvoller Sieg.

Die Sorgen, die das hohe Alter mit sich bringt, sind in den in Avignon gezeigten Bildern nicht zu spüren; doch in einigen gröberen, direkteren Zeichnungen, die im letzten Winter bei Louise Leiris zu sehen waren, kommen sie zum Vorschein. Die Zeichnung, in der wir heute die Beklemmung des nahenden Todes spüren, entstand am 30. Juni 1972. Ich sah Picasso am darauffolgenden Tag. Er war wie immer, lebhaft, schlagfertig, an allem interessiert, was sich in den zwei Monaten seit unserer letzten Begegnung zugetragen hatte. An diesem Tag führte ich mit ihm ein besonders langes und bereicherndes Gespräch. Als wir durch eines seiner Ateliers, das im Halbdunkel lag, gingen, sagte er beiläufig: »Ich habe gestern eine Zeichnung gemacht. Ich glaube, ich bin da auf etwas Neues gestoßen…«

Ich folgte seinen Augen und bemerkte eine große Zeichnung, die seitlich auf einem Stuhl lag. Kaum daß ich den Kontrast zwischen dem leuchtend roten Rand und dem Blaugrün der restlichen Bildfläche ausmachen konnte. Picasso war nicht stehengeblieben. Ich folgte ihm, und er erwähnte die Zeichnung nicht mehr.

Als ich ihn Anfang Oktober 1972 zum letzten Mal sah, hatte die Zeichnung einen Ehrenplatz im Wohnzimmer bekommen. Ich erkannte sie sofort wieder und war von ihrem autobiographischen Charakter verblüfft. Picasso kam zu mir herüber. »Siehst du, ich habe dir ja gesagt, daß ich ein bißchen weiter gegangen bin…« Ich konnte mich überhaupt nicht mehr lösen von den harten Gesichtszügen, die in schwarzen Strichen kraftvoll hervortraten, von der Spannung, die sich aus dem Rot, dem Schwarz und dem kalten Grün ergab.

Die Zeichnung erinnerte mich an *La Nature morte au crâne de taureau,* das Picasso dreißig Jahre zuvor gemalt hatte, nachdem er vom Tod seines Freundes, des Bildhauers Julio González erfahren hatte. Da man Picasso nie etwas vormachen konnte, erzählte ich ihm, woran ich dachte, ohne jedoch zu erwähnen, daß mir diese Zeichnung wie ein Selbstportrait erschien. Er widersprach nicht. Mir schien, daß ihm der Anblick seines Todes aus dem Gesicht sprach. Deshalb grüßte einen das Bild, wenn man das Wohnzimmer betrat.

Als ich gehen wollte, führte er mich noch einmal zu der Zeichnung. Er schien sichtlich zufrieden damit. Wir umarmten uns wie Spanier, vielleicht ein bißchen länger als sonst. Er hielt mich noch ein paar Minuten in der Eingangshalle zurück, um mir zu sagen, daß ich wiederkommen müsse. Ich sah ihn nie wieder.

Dieses Selbstportrait war nicht seine letzte Zeichnung. Ihr folgten noch viele andere unterschiedliche Arbeiten. Doch mit dieser Zeichnung hatte Picasso für einen Moment mit seiner Todesangst gerungen. Er stand seinem drohenden Tod gegenüber wie ein

»Im Angesicht des eigenen Todes«
Kopf (Selbstbildnis)
(Tête (Autoportrait))
30. Juni 1972
Zervos XXXIII, 435
Privatsammlung, Tokio

Figur mit Schaufel
(Personnage à la pelle)
17. Juli / 14. November 1971
Zervos XXXIII, 229
Sammlung Bernard Ruiz-Picasso

Stierkämpfer in der Arena, um dann seine Arbeit fortzusetzen. Wenn man den intellektuellen Mut spürt, der von den Bildern in Avignon ausgeht, stellt sich einem unwillkürlich diese Weigerung vor Augen, sich dem hohen Alter zu unterwerfen.

Übersetzung: Nansen

Pierre Daix war von 1948 bis 1972 Herausgeber der *Lettres Françaises*. Er hat Romane veröffentlicht sowie Kataloge über Delacroix, Manet, Picasso, Gauguin, Rodin und einen Katalog zu Picassos Werken von 1900 bis zum Kubismus (1917). Auch das Buch *Picasso, Life and Art* stammt von Pierre Daix (gerade erschienen bei Harper Collins, New York). Pierre Daix war Picassos Freund von 1945 bis zu dessen Tode.
Dieser Beitrag wurde von Pierre Daix anläßlich der Ausstellung *Exposition Picasso – 201 Peintures*, Palais des Papes, Avignon (1973) verfaßt. Veröffentlicht in: *ARTnews*, New York, September 1973.

Leo Steinberg

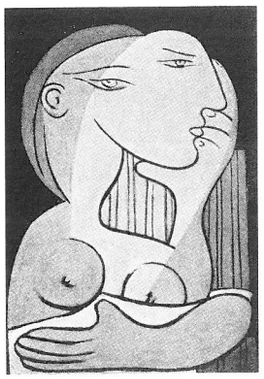
Picassos Endspiel

Beginnen wir mit einem Werk aus Picassos Anfangszeit: einem Gemälde von 1901, das sich heute in Los Angeles befindet (Abb. 1). Es zeigt eine hübsche junge Frau, eine Kurtisane vielleicht; sie sitzt in legerer Haltung und selbstbewußter Aufmachung da, wozu ein spektakulärer Hut gehört sowie ein breites Halsband und ein Dekolleté von gewaltigem Ausmaß. Anatomisch gesehen ist diese weite Ebene einer Frauenbrust schlicht unmöglich. Doch in dem Bild geht es weder um die Anatomie dieser Frau noch um ihre Kleidung. Vielmehr demonstriert das Kostüm das Selbstbewußtsein einer Frau, die voller Stolz ihre eigene Ausgefallenheit zur Schau trägt, das heißt einen unvorstellbar tiefen Ausschnitt, bei dem jeder gewagte Zentimeter eine psychische Ungeheuerlichkeit verheißt. Dieses enorme Dekolleté, weit davon entfernt, etwas über das Kleid selbst zu verraten, scheint vielmehr der Trägerin willige Verletzlichkeit sichtbar zu machen, den ruhigen Atem in ihrer Ausgesetztheit, ihre selbstgewisse Provokation. Es geht also selbst hier, in einem Bild des zwanzigjährigen Picasso, eher um ein aus dem Inneren nach außen getragenes Gefühl als um einen vom umherschweifenden Auge erfaßten Gegenstand.
Oder nehmen wir ein anderes von 1901 – eine nackte Hure in einem Bordell (Abb. 2). Sicher ist das nicht die Art, wie eine Frau sich einem Mann präsentiert, schon gar nicht, wenn es sich um eine Prostituierte und ihren Kunden handelt. Ich glaube, dies ist das Bild einer in Selbstbetrachtung versunkenen Frau; sie überblickt ihr geschmähtes Fleisch, seinen Verfall im Verlust der Jugend. Wir als Betrachter befinden uns anstelle ihres Spiegels; und der Spiegel ist die verrinnende Zeit. Sieben Jahrzehnte später wird Picasso in ähnlicher Gegenüberstellung mit dem eigenen Spiegelbild seine furchigen Gesichtszüge begutachten (Kat.-Nr. 58). Noch ein Beispiel, entstanden Ende 1905 (Abb. 3). Eine Frau, die niemals hübsch gewesen ist, alternd und fett werdend, läßt sich frisieren. Die Friseuse ist zum größten Teil ausgelassen; von ihr ist gerade so viel zu sehen, wie die Hauptperson von ihren Händen spürt. Und wieder blickt die Frau in ihr eigenes Angesicht – lustlos, des Anblicks überdrüssig.
Selbst noch bei Werken aus dem Jahr 1906, in denen bereits der Einschlag von iberischer oder Stammeskunst bemerkbar ist, haben die auffälligen gestischen Verdrehungen weniger mit dem Erscheinungsbild der Glieder zu tun als mit dem empfundenen Unbehagen der dargestellten Figur. Picasso stellt sich hier einer neuen Herausforderung: sich nun auch bei Bildern aus exotischen Kulturen in die Gefühlswelt des anderen hineinzuversetzen und seine subjektive Empfindung selbst in archaische Ikonen zu projizieren. In fast allen Phasen seiner Kunst verlagert Picasso immer wieder seine eigene Wahrnehmung auf andere Figuren.
Ich komme jetzt zu einer kleinen Darstellung von 1932 (Abb. 4), derart intim und introvertiert, daß dagegen die nachdenklich einsamen Mädchen, die Corot so gern malte, geradezu exhibitionistisch wirken: so viel an ihnen ist da von äußerer Erscheinung. Picassos Bild hingegen ist von innigem, selbstbezogenem Bewußtsein, in sich gekehrt und verschlossen. Zwar handelt es sich um ein Profil mit zwei Augen, doch der Blick geht ins Leere, etwa wie bei der Meditation. Die beiden linken Hände der Frau (eine rechte braucht sie nicht) bestätigen den Zustand meditativer Untätigkeit. Ihre Brüste sind nicht als sichtbare Gegenstände vorhanden, sondern als geschützte Orte. Und da ist noch mehr: In einem ›visuellen Wortspiel‹ verschmilzt die Unterlippe mit einem Fingernagel – eine Paronomasie, die tiefer innerer Erfahrung entspringt. Versuchen Sie es einmal selbst: Pressen Sie die Finger auf die Lippen und Sie werden spüren, wie sich die Oberflächen ineinander stülpen.[1] Die Gleichung von Lippe und Fingernagel umfaßt die

1
Kurtisane mit Edelsteinkette
(Courtisane au collier de gemmes)
1901
Zervos I, 42
Los Angeles County Museum of Art

2
Halbweltdame
(La gommeuse)
1901
Zervos I, 104

3
Die Frisur
(La coiffure)
1905
Zervos I, 309
The Baltimore Museum of Art,
Cone Collection



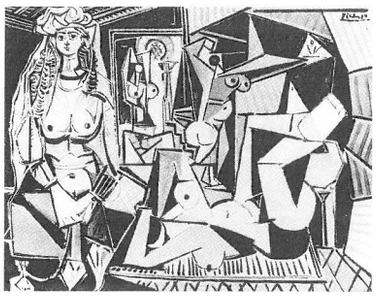
4
Sitzende Frau
1932
Ehemals Sammlung Lee Ault

5
Sitzender weiblicher Akt
(Femme nue assise)
1959
Zervos XVIII, 308
Sammlung Sally Ganz, New York

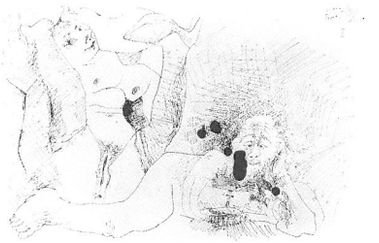
6
Mutter und Kind
(Mère et enfant)
21. Mai 1943
Zervos XIII, 36
Yale University Art Gallery, New Haven

Verschmelzung im Grenzbereich der Selbstberührung. So handelt es sich hier also um ein Bild behüteter Intimität, die den Betrachter außen vor läßt. Die Existenz des Ich zeigt sich nicht selbst, es ist der Zustand vor dem In-Erscheinung-Treten.
Wo immer Picasso sich in das psychophysische Bewußtsein einer mit sich allein beschäftigten Frau versetzt, stellt ihn diese Form der Empathie in eine Reihe mit Künstlern wie Flaubert, Tolstoi und James Joyce. Man mag es als Nebenwirkung dieser Haltung betrachten, daß Picasso von Zeit zu Zeit, wie beispielsweise 1940 bis 1942, Frauen in grotesker persönlicher Häßlichkeit darzustellen vermag. Immer sind diese Frauen allein, verharren in Abgeschiedenheit, in einem Zustand sorgloser Vor-Bewußtheit, bar jeder Attraktivität, weil sie noch nicht betrachtet oder bewundert sind: die Frau mit ihrem Körper allein, vor der Erfindung der Schönheit.
Derlei Darstellungen lassen sich vielleicht am besten als Körper verstehen, in die des Künstlers Phantasie sich hineinversetzt, so als wolle er von innen heraus beim äußeren Erscheinungsbild ankommen. Picasso sagt uns, daß jeder einzelne Aspekt einer Ansicht – sei es *en face*, im Profil, im Dreiviertelprofil oder selbst in der Verdrehung einer *figure serpentinata* –, daß so etwas nur deshalb in Erscheinung tritt, weil von außen der Blick eines Betrachters darauffällt. Unterdessen kann die simultane Vermischung unterschiedlicher Ansichten, wie ich an anderer Stelle ausführlich erläutert habe,[2] unbeobachtetes Bei-sich-Sein besagen. Der Künstler identifiziert dann seine eigene Bewegungsempfindung mit dem Wollen der abgebildeten Person.
Die Neigung, sich in etwas oder jemanden hineinzuversetzen, mag einige typische Merkmale in Picassos Kunst erklären: seine ablehnende Haltung gegenüber Verkürzungen, seine Gewohnheit, ein Bild von der intensiv bearbeiteten Mitte aus zu den Rändern hin aufzulösen, sein Gefühl für Bewegungsimpulse in Gesten, sei es von Menschen oder Tieren, bei Früchten oder den Utensilien (bei Stilleben) auf der Tischplatte; und schließlich seine Freiheit, innerhalb eines Werkes, ja sogar innerhalb einer Figur, den Stil zu wechseln. Zu diesen Momenten möchte ich kurz Stellung nehmen.
Aus vielen Gründen kann ein Künstler des 20. Jahrhunderts gegen die perspektivische Verkürzung sein. Bei Picassos Figuren rührt diese Abneigung aber nicht nur aus einem Desinteresse an perspektivischer Tiefenwirkung oder aus dem angeblichen Imperativ der Moderne, Illusionismus zu vermeiden und die Bildebene flach zu halten: Verkürzungen kommen bei Picasso deshalb so selten vor, weil sie nur entfernt existieren, in Distanz zur handelnden Figur. Ein ausgestreckter Arm, der auf jemanden zeigt, erscheint demjenigen verkürzt; der, der ihn ausstreckt, empfindet ihn als besonders lang. Und genau dieses Gefühl – Wahrnehmungen aus dem eigenen Körper wiederzugeben, die Propriozeption, in der es Verkürzungen gar nicht gibt – will Picasso vermitteln.
Variierende Bilddichte: Immer wieder setzt Picasso in seinen Bildern eine zentrale Figur oder eine zentrale Beziehung und behandelt den Rest der Bildfläche eher stiefmütterlich, indem er die umliegenden Felder nur ganz beiläufig bearbeitet. Diese Eigenart taucht in seinem Werk immer dann auf, wenn der Gegenstand das Bild beherrscht, und scheint zuweilen die ästhetische Einheit der Bildfläche zu gefährden. Zur Blütezeit der abstrakten Malerei sprach diese Manier gegen Picasso, denn da ging es ja gerade um die Bewältigung der Bildfläche. Wenn man die Kriterien der ungegenständlichen Kunst anwandte, mußten Picassos bevorzugte Bildmitte und die vernachlässigten Bildränder als Mangel erscheinen. Doch bei ihm gelten andere Kriterien. Und wenn wir seine Zielsetzung akzeptieren, die Figur von innen nach außen denken – das Bild also gewissermaßen in der ersten Person Singular zu malen –, dann ist Raum dort, wo das ›Ich‹ nicht ist, und die abnehmende Intensität zu den Bildrändern hin ist nur die logische Konsequenz des auf sich selbst bezogenen Bewußtseinszustands der ersten Person. Beim *Sitzenden weiblichen Akt* von 1959 (Abb. 5) beispielsweise kommt keiner der ›Eckenfüller‹, vom Schrank bis zur Leinwand, von den hochhackigen Schuhen rechts unten bis

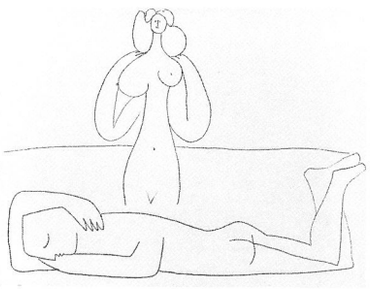
hin zur Signatur links oben, an die Dichte heran, mit der das Telephon-Ohr oder die verknoteten Finger dargestellt sind.
Diese verschränkten Finger als Bündelung bildnerischer Energien verweisen auf eine andere Art des ›Sich-Hineinversetzens‹. Picassos Gespür für das innerliche Gefühl einer Geste prägte seine Kunst von Anfang an und nahm niemals ab, auch nicht, wenn der Stil sich änderte. Die exakt ausgelotete Geste verleiht seinen frühen Darstellungen von Schauspielern und Absinth-Trinkern ihre Prägnanz und Treffsicherheit; sie macht die Willkür der Monster aus der surrealistisch-metamorphen Periode verständlich; sie beseelt die erdrückten Opfer in *Guernica* ebenso wie das muntere Paar in *Mädchen mit Spielzeugschiff*[3], beides Bilder von 1937. Und sie befähigt Picasso, beim Beobachten eines einjährigen Kindes all die lauernden Gefahren des Laufenlernens nachzuvollziehen.
In einem Gemälde von 1943 (Abb. 6) bringt eine junge Mutter ihrem kleinen Jungen die ersten Schritte bei. Das Kind wirkt in seiner angestrengten Unbeholfenheit staksig – daher der strenge, fast quadratische Zeichenstil. Die Mutter hingegen ist in geschmeidigen Kurvenlinien dargestellt; sie stützt ihr Kind und umgibt es wie ein Baldachin. Diese Form der Darstellung, die Verbindung zweier Stile und Generationen, ist meisterhaft und geht weit über ein rein visuelles Begreifen der Geste hinaus. Denn Picasso geht es nicht darum, deren äußere Erscheinung wiederzugeben, sondern ihre Erfahrung spürbar zu machen, so als führe man sie aus.
Die Freiheit, mitten im Bild oder innerhalb einer Figur den Stil zu wechseln – auf spektakuläre Weise erscheint diese Unbefangenheit übrigens zum ersten Mal in *Les Demoiselles d'Avignon* –, ist eine Quelle, aus der Picasso immer wieder schöpft, so beispielsweise in der letzten Fassung der *Femmes d'Alger* (Abb. 7). Die Frau auf der linken Seite ist ziemlich realistisch dargestellt, während die in Nacht gehüllte Schläferin auf der rechten Seite in kubistischer Linienführung gestaltet ist. Könnte es sein, daß die unterschiedliche Ausführung dieser Schwestern auf ihre ungleichen Bewußtseinszustände zurückzuführen ist? So daß also die wache Frau, die regen Anteil nimmt am Leben, der Welt einen einzigen klaren Aspekt vorführt; die andere Frau unterdessen, in tiefen Schlummer versunken – ohne Wahrnehmung des tatsächlichen Raumes –, ruht in einem Körper ohne unterschiedene Aspekte.
Irgendwann in den fünfziger Jahren machte Picasso eine Bemerkung über die Notwendigkeit, den Stil dem jeweiligen Thema anzupassen. Er sagte: »Wenn man einen Kopf zeichnet, muß man so wie dieser Kopf zeichnen. [...] Oder nehmen Sie einen Baum. An diesem Baum steht eine Ziege, und neben der Ziege ist ein kleines Mädchen. [...] Für jeden einzelnen Gegenstand braucht man eine andere Art zu zeichnen. Die Ziege ist rund, das kleine Mädchen ist eckig, und der Baum ist ein Baum. Und doch zeichnen die Leute alle drei auf die gleiche Art. Das ist es, was daran nicht stimmt. Jedes einzelne sollte anders gezeichnet werden.«[4]
Jedes einzelne anders? Warum das? So haben die Alten Meister doch nicht gearbeitet, auch nicht van Gogh oder Cézanne. Warum also ihren bewährten Brauch aufgeben und ›wie‹ jedes einzelne eigenwillige Ding zeichnen? Aber natürlich! Weil jedes von sich selbst eine andere Wahrnehmung hat. Alles in ein und demselben Stil zu zeichnen, hieße zuzugeben, daß man selbst sich außerhalb davon befindet, daß man die Sache von außen betrachtet wie eine Kamera. Es scheint nicht ohne Bedeutung zu sein, daß von allen Techniken der Bildherstellung, die Picasso zur Verfügung standen und die er sich aneignete, die Photographie die einzige Methode war, die er verschmähte.
Das phantasierte Eindringen in andere Existenzen dürfte zwei weitere Eigenheiten in Picassos Kunst erhellen: zum einen seine geniale Begabung als Tiermaler, die in diesem Jahrhundert wohl einmalig sein dürfte. (Nehmen Sie beispielsweise ein Photo, das 1952 in Vallauris aufgenommen wurde und ihn dabei zeigt, wie er eine Gottesanbeterin betrachtet, die sich auf seinen Fingerspitzen niedergelassen hat.)[5] Und zum anderen die Lust daran, in die Rolle Alter Meister zu schlüpfen.



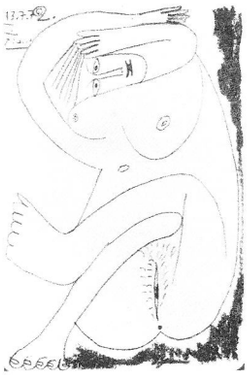
7
Die Frauen von Algier
(Les femmes d'Alger)
14. Februar 1955
Zervos XVI, 360
Sammlung Sally Ganz



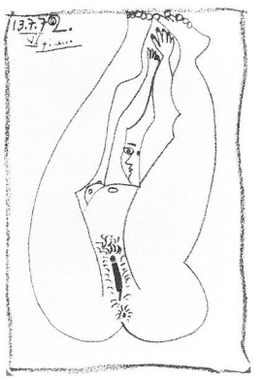
8
Akt und liegender Mann
(Nu et homme couché)
5. November 1972 (I)
Zervos XXXIII, 530



9
Liegender Mann und stehende Frau
(Homme couché et femme nue debout)
31. Oktober 1946 (VII)
Zervos XIV, 258



10
Liegender Akt
(Nu couché)
13. Juli 1972 (IV)
Zervos XXXIII, 460



11
Liegender Akt
(Nu couché)
13. Juli 1972 (VI)
Zervos XXXIII, 461

12
Liegender Akt
(Nu couché)
14. Juli 1972 (V)
Zervos XXXIII, 466

Für mich selbst ist es hilfreich, Picassos Werk der letzten Jahre, etwa von 1970 bis zu seinem Tode, im Sinne dieser lebenslangen empathischen Projektionen zu betrachten. Doch nun dringen diese, wie er sie sein Leben lang praktizierte, nicht mehr in andere, sondern in ihn selbst. In diesen letzten Werken begegnen wir einer unverstellten Aufrichtigkeit, die im Rückblick des neunzigjährigen Einsiedlers alles andere in bloße Schau verwandelt. Es ist, als wären all die Potenzen, die ihm im Laufe seiner siebzig Lebensjahre zur Illustration des eigenen Selbstbildes gedient hatten – Harlekin, Liebhaber, Vergewaltiger, Stier, Minotaurus, Monster, Künstler-Schöpfer oder virtuoser Schauspieler –, als wären sie alle nur Aspekte gewesen, die er den Scharen seiner Bewunderer präsentierte, allen voran sich selbst, so als wären all diese Rollen inszenierte Maskeraden gewesen, Spektakel und Zirkusnummern – wundersame Ablenkung und teilweise Enthüllung, doch immer auch Verschleierung von dumpf-versunkenem Gefühl, Projektion eines ganzen Reservoirs von Todesangst und heftigem Begehren, von Gefühlen, die weder als mythenhaft noch als romantisch gelten können, die man kaum akzeptieren oder auch nur besprechen mag. Ich denke an Picasso beim Eintritt in sein zehntes Lebensjahrzehnt, als seine zwanghafte Aktivität sich in tiefere Schichten begibt, um ans Licht zu holen, was er dort findet – Frauengestalten, ganz und gar entrückt und doch irdisch, für die wir einen neuen Namen finden müssen. Denn diese weiblichen Figuren, die seine letzten Zeichnungen und Bilder beherrschen und fast alle anderen Gegenstände verdrängen, sind keine Personen mehr, sondern spezialisierte Funktion: Sie halten die Psyche des Einundneunzigjährigen in Gang.

Ich zeige hier eine Tintenzeichnung vom 5. November 1972, einem Tag in seiner letzten Arbeitswoche und genau fünf Monate vor seinem Tod (Abb. 8). Der liegende Alte mit dem runzeligen Knie zeichnet vielleicht, vielleicht überlegt er, was er zeichnen soll oder wie. Die Augen sind offen, doch die Pupillen nach innen gedreht, nicht auswärts schauend. Und er hat Gesellschaft, jene Art Begleitung, die einem Einsamen beisteht, einem, der sich selbst überlassen ist. Frühchristliche Einsiedler in der Thebais hätten sie vielleicht für einen vom Teufel gesandten Eindringling gehalten, doch Picasso weiß es besser – ihm ist sie nichts Fremdes. Sechsundzwanzig Jahre zuvor, am 13. Oktober 1946, hatte er ein ähnliches Thema gezeichnet (Abb. 9): einen schlafenden Jüngling, hinter dem die Erscheinung eines glatten Mädchenleibes von holder Reinheit aufsteigt. Ihre griechischen Flanken sind die Bahnen ersehnter Liebkosung, und ihr Geschlecht ist ein delikater Blickfang, liebevoll präsentiert. Sie ist die flüchtige Eva, die sich der schlafende Adam erträumt. Ihre Schönheit macht dem Träumer Ehre.

Auch in der folgenden Zeichnung, wo Tageslicht sich in Dunkel verdickt, ist das Frauenzimmer ein Phantasiegebilde, doch ist ihr Körper hier nicht so schmeichelhaft dargestellt, bar aller Ästhetik und noblen Anklänge an hohe Kultur, vom Idol abwärts zur Dirne. Keine ›griechischen Flanken‹ mehr; nichts Ideales, keine schmeichelnde Schönheit, also nichts Ehrbares mehr. Nicht einmal über Ernsthaftigkeit verfügt sie, wenn sie sich über ihren entehrten Träumer lustig macht.

Ich kenne ein altes englisches Wort für ihre Art von Kapriolen, die in unsteter Form durch diese letzten Zeichnungen Picassos geistert (Abb. 10–13). Das Wort ist heute kaum noch gebräuchlich und lautet ›fizgig‹. Ich greife darauf zurück, weil es viele Bedeutungen hat und zugleich genau den Kern der Sache trifft. Im 16. und 17. Jahrhundert bedeutete ›fizgig‹ entweder einen Freudensprung, eine Art Feuerwerk oder ein leichtsinniges, flatterhaftes Mädchen. Und alle drei Bedeutungen treffen genau ins Schwarze, denn in Picassos extremer Isolation sind die graphischen Schnörkel, die die Erscheinungen hervorrufen, weniger gegenständliche Darstellung als vielmehr gestische Signatur, Paraphen gewissermaßen.

Sie führen etwas ganz Neues ein. An gespreizten Akten hatte es in Picassos Werk der späten sechziger Jahre ja nicht gefehlt – sie schwelgen ungeniert in allen Blättern der Reihe *347* und tauchen bis zum Frühjahr 1970 immer wieder auf. Doch in diesen

verschwenderischen Blättern sind die gefälligen Mädchen sozusagen gesellschaftsfähig. Sie sind Bestandteil einer Institution – im Harem, Zirkus oder auf der Bühne, im Bordell oder Atelier –, sind in jeder Hinsicht professionell und genießen mit ihrer Jugendlichkeit und Wohlgeformtheit unbegrenzten Zuspruch. Sie gehören so sehr zu ihrem begehrlichen Milieu, daß ihre naive Selbstdarstellung völlig angemessen wirkt, ja man ist versucht zu sagen, *comme il faut.* So sehr ihre Welt auch frei erfunden sein mag, sie sind darin fest eingebunden. Kurz, sie sind noch nicht das, was ich als Picassos ›fizgigs‹ bezeichnen würde.

Echte ›fizgigs‹ entstammen einer anderen Welt. Sie sind vollkommen mit sich allein, auch wenn sie den Raum teilen mit ihrem Begehrer – etwa so wie die lockende Frucht mit Tantalus den Raum teilt (Abb. 14). Sie führen ein flüchtiges Dasein, kurzlebig wie ein Luftsprung, vergänglich wie Feuerwerk. Mit Gliedern so biegsam, als wären sie knochenlos, verrenkt wie die eines trunkenen Akrobaten, existieren sie allein im Blick dessen, der sie phantasiert, dieses neunzigjährigen Einsiedlers in Mougins, der sich mit ihnen vom geselligen Leben verabschiedet hat.

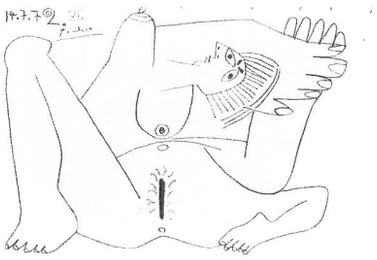
(Für den Augenblick lasse ich die Frage möglicher Einflüsse von außen – wie etwa der Ende der sechziger Jahre allseits publizierten Pornographie – beiseite. Vielleicht werden die Picasso-Forscher eines Tages hinter beschlagnahmten Filmen und Photos herjagen, so wie Kunsthistoriker alte Münzen und Sarkophage aufstöbern, um die Inspirationsquellen der Renaissance-Malerei zu erschließen. Doch ob und inwieweit Picasso 1970 auf zeitgenössische Obszönitäten reagierte, entzieht sich meiner Kenntnis. Und so werde ich die Thematik seiner letzten Werke auch weiterhin mit jenem Instrumentarium untersuchen, das sie selbst enthalten.)

Noch 1968 hatte Picasso in der Serie der *347 graphischen Blätter* ein mehr oder weniger romantisches Selbstbild entworfen: als umworbener Künstler, gefragter Liebhaber, als Grande und als Kollege von Velázquez und Rembrandt. Wo immer er auftauchte, im Bordell oder im Pantheon der großen Meister – er war willkommen. Er lancierte ein recht starkes Selbstbewußtsein in der Öffentlichkeit, ein Bild geprägt vom Stolz auf das Erreichte und der Anwartschaft auf einen Platz in der Nachwelt.

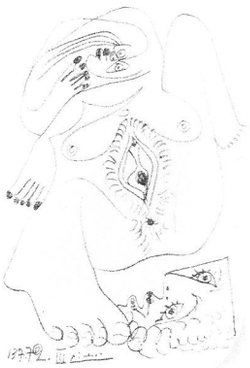
Ab 1971 jedoch, nach seinem neunzigsten Lebensjahr, verschwindet aller Anspruch auf Adel, ja selbst auf gesellschaftliche Anerkennung. Die lange geübte Praxis, sich durch Projektion in einen anderen zu versetzen, kehrt sich nach innen, und die Tiefe dieses letzten Eindringens, dieser letzten Innerlichkeit, übersteigt in ihrer uneingeschränkten Offenheit jede frühere Leistung in dieser Hinsicht. In sich entdeckt Picasso die Ablehnung seines hohen Alters – noch ist er nicht ausgebrannt, weil er immer noch dem Eros erliegt, dem Eros als primärer Antriebskraft, der Energie des Begehrens… Wenn er dieses Begehren in einer einzigen Richtung verspürt und wenn die Ausrichtung des Blickes obszön erscheint – *tant pis.* An diesem Ufer angekommen, ist die Zeit der Galanterie und Selbstzensur längst vorbei.

Blättern wir durch den letzten Band des Picasso-Katalogs von Zervos: Unter Ausschluß der zahlreichen, meist erotischen Drucke der Zeit von März bis Mai 1971 bildet Zervos in Band XXXIII 532 Gemälde und Zeichnungen ab, die vom Neujahrstag 1971 bis zum letzten Arbeitstag am 12. November 1972 datieren. Ein großer Teil dieser Werkgruppe zeigt weibliche Akte, die ihren Unterleib zur Schau stellen, die Schamleiste oder ihr ›Fundament‹. In vielen Fällen ist die Schamgegend mit minutiöser Genauigkeit dargestellt, an anderen Stellen wieder durch ein zusammengesetztes Zeichen angedeutet, in dem ein großer moderner Ironiker, Saul Steinberg, ein Ausrufungszeichen (!) sieht; er nennt es »Picassos Huldigung an die Typographie«. In der zeitgenössischen amerikanischen Pornoliteratur werden solch demonstrative Haltungen als ›Biber‹-Posen bezeichnet.

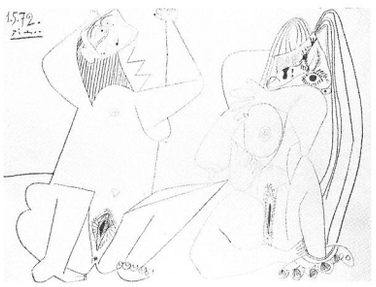
Ihre vorherrschende Präsenz in Picassos letzten Werken ist überwältigend. In den ersten sechs Monaten der in Zervos, Band XXXIII, aufgezeichneten Periode ist der Anteil der



13
Liegender Akt
(Nu couché)
14. Juli 1972 (VI)
Zervos XXXIII, 467



14
Liegender Akt und Kopf
(Nu couché et tête)
13. Juli 1972 (III)
Zervos XXXIII, 459



15
Zwei sitzende Akte
(Deux nus assis)
1. Mai 1972
Zervos XXXIII, 372

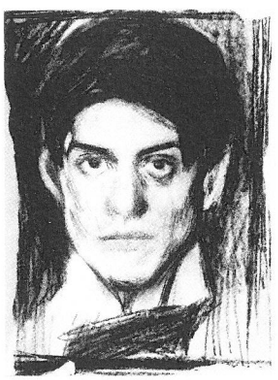
durch ›Ausrufungszeichen‹ markierten ›fizgigs‹ noch relativ gering – nur 14 Prozent; dagegen machen einzelne – meist männliche – Köpfe 60 Prozent der Arbeit aus. Während der nächsten sechs Monate (Juli bis Dezember 1971) steigt der Anteil der ›fizgigs‹ auf 21,5 Prozent. Von den 147 Zeichnungen und Gemälden schließlich, die Picasso in den letzten sechs Monaten seines Arbeitslebens produzierte (26,5 Prozent davon sind einzelne Köpfe), beschwören nicht weniger als 43 Prozent den Unterleib – und nicht in mechanisch gekritzelter Wiederholung, sondern in kraftvoll gezeichneten Figuren, mit stürmischer Phantasie hingegossen, geräkelt, geflätzt, so daß keine Haltung sich wiederholt und das ›Fundament‹ selbst je nach Charakter sich ständig wandelt – mal nachlässig daherkommt, mal penibel und dann plötzlich (bei einem seltsamen Schwesternpaar) funkelnd wie Lametta (Abb. 15).

Die Zeichnung selbst, die Art ihrer Ausführung, bestätigt die private Ontologie dieser ›fizgigs‹, die die Odaliske verdrängt haben. Mit ausschweifender Ungenauigkeit sind sie gestaltet, jede einzelne von ihnen eine Turbulenz, die um eine Vagina kreist wie um das Zentrum eines Wirbelsturms. Form und Größe der Glieder sind keiner proportionalen Ordnung unterworfen. Kein Stil, keine anatomische Regel beschränkt das Vorrecht des Künstlers, Abstände zu kürzen, zu strecken oder auszufüllen. Ihm geht es darum, die Bildfläche zu erfüllen, ohne Geschwindigkeit zu verlieren. Diese Art der Figurenzeichnung, die Picassos Hand seit den späten sechziger Jahren immer häufiger führte, weist eine merkwürdige Analogie zur Handschrift auf beziehungsweise dazu, wie wir beim Unterschreiben ›zeichnen‹, wenn die Hand einem verinnerlichten Bewegungsablauf folgt. Mit einem Unterschied: Hier herrscht nichts Gleichbleibendes wie bei der Unterschrift. ›Fizgigs‹ sind fließende Morphologien, die sich immer wieder neu manifestieren, aber der Unterschrift insofern vergleichbar sind, als sie ohne Kontrolle von außen dem Körperinneren des Künstlers entspringen. Die Zeichenkunst, die diese ›schriftmäßige Rasse‹ hervorbringt, wird so zu einer Art gestalteter, privater Kakographie. Und das wäre zum Beispiel ein Grund, warum die Diagnose ›Voyeurismus‹, die dem späten Picasso oft leichtfertig gestellt wird, schlicht falsch sein dürfte. Picasso geifert nicht; er schaut nicht durch Schlüssellöcher, sondern er selbst ist der Raum, aus dem er die Figuren ins Leben ruft.

Können wir die Frage wagen, welchem heftigen Bedürfnis diese Bilder dienen? Ließ Picasso die ›fizgigs‹ überall wuchern, weil er den Tod nahen fühlte? Wenn er zu diesem Zeitpunkt die Sterblichkeit immer noch als etwas außerhalb seiner selbst von sich wies, sind dann die immer wieder vorgeführten Vaginen eine Vergewisserung der Lebenskraft, um die drohende Attacke abzuwehren? Immer wieder projiziert er die solchermaßen funktionalen ›fizgigs‹ auf Papier und Leinwand, und man mag sie als schützenden Wall begreifen, als Bollwerk seiner inneren Abwehr, je mehr, desto wirksamer. Warum sonst wächst ihre Zahl beständig, wie Antikörper, die gegen eine drohende Invasion aufgeboten werden, so als wäre der Tod eine Heimsuchung, zudringlich und fremd?

Oder akzeptiert Picasso mit neunzig, was er lange Zeit abzuwehren suchte: daß nämlich der Tod im Innern wurmt, erkennbar im Nachlassen des Begehrens? Wäre da also die beste Verteidigung, sich aus einem verbrauchten Körper heraus an die Wollust zu klammern? Auch Tantalus soll ja unten im Hades beharrlich dem Trugbild einer Frucht hinterherjagen; er verharrt im Streben – nicht in der Hoffnung auf Erfolg, sondern in einem zeitlos mythischen Selbstentwurf. Wollte Picasso seine Sterblichkeit vielleicht überwinden, indem er sein ganzes Dasein in ein endgültiges, unauslöschliches Begehren einfließen ließ, in die Gestalt des Mythos also?

Die phantomhaften ›fizgigs‹ beim späten Picasso betrachte ich als eine Art der Selbstvergewisserung. Sie dienen nicht dazu, uns zu genieren, sondern das Selbst vor dem im Innern lauernden Tod zu bewahren. Sie zielen nach innen – nicht zuletzt in der privaten Kalligraphie, die ihr Dasein prägt. Und da sein müssen sie, aufs neue jeden Tag, auf daß seine Männlichkeit nicht, gleich einem abgeklemmten Telephon, den Anschluß an ihr



16
Selbstbildnis
(Autoportrait)
1899–1900
Museu Picasso, Barcelona

Pendant verliere. Wer nachgibt, verliert die Verbindung, schrumpft ein, fällt.
So wie Picasso die Vagina jetzt aufbietet, wird sie zu einer Art Zauberformel. Anders als noch in der Serie der *347 graphischen Blätter* von 1968 geht es nun nicht mehr darum, in sie einzudringen; vielmehr ist sie jetzt ein Talisman für das geistige Auge. Picasso begreift sie als festen Angelpunkt in ständig veränderlicher Körperlichkeit, als seinen eigenen *termine fisso d'eterno consiglio.* Das ist es, was ihn immer noch zieht, der Pol des ersehnten Begehrens, der Lust vor dem drohenden Ruhestand erheischen soll, ein Pol, der ihn in Gang, in Spannung, bei der Arbeit halten soll.
In diesen letzten Bildern ist die schamlos ungestüme Fotze eine Art Exorzismus gegen das Verlöschen, gegen das Schweigen des Nichtseins. Picassos ›fizgigs‹ verkörpern diesen Schlupfwinkel des Verlangens, den der Eros aber immer noch beflügelt; und Picasso findet sie nicht unter den Frauen – sondern im eigenen Inneren. Für mich sind diese Bilder das Innerste eines Mannes, der seine abflauende Natur bis zur Neige ausschöpft; der sich an seine private Seligkeit klammert in diesem einen Leben, welches ihm zukommt. Ich sehe in Picassos ›fizgigs‹ ein schwerwiegendes Dokument der Entmythologisierung des Todes. Sein Endspiel mag uns daher an jene andern erinnern, die einen Tod ohne Gott vor Augen hatten: Wallace Stevens, Yeats, Beckett, König Lear.
Noch 1969, mit achtundachtzig Jahren, konnte Picasso sein hohes Alter als trügerische Maske phantasieren, die seiner tatsächlichen Männlichkeit nur übergestülpt sei (Kat.-Nr. 47). Aber er lebte, um die Altersschwäche als seine eigene Ruine zu akzeptieren, als sein Überbleibsel. Voller Entsetzen über das Anerkannte, starrt er sich selbst in einer inzwischen berühmten Pastellkreidezeichnung (Kat.-Nr. 58) an; über siebzig Jahre liegen zwischen dieser Zeichnung und den koketten Selbstportraits von 1899 (Abb. 16). Die frühere Darstellung zeigt, wie gut der Künstler mit achtzehn aussah; die letztere projiziert sein Sterben in symbolischer Form. Sie entstand am 20. Juni 1972 und ist eine seltene menschliche Ikone des Todes in der ersten Person.
Das *Selbstportrait* entstand etwa zur gleichen Zeit wie eine andere Darstellung, bei der die Schaurigkeit ein neues Maß erreicht – eine verwelkte ›fizgig‹; auf dem Kopf trägt sie eine Haube, was sie wie eine alte Hexe aussehen läßt, ihr Mund sabbert, ihr Unterleib ist wie für eine ärztliche Untersuchung präsentiert (Abb. 17). Wenig später, im Herbst 1972 – es war Picassos letzter Herbst –, lassen seine freundlichen ›fizgigs‹ eine nach der anderen die Masken ihrer aufgesetzten Jugendlichkeit fallen. Jetzt sind sie abgewrackte alte Dirnen und, gleichaltrig (nein, wesensgleich) mit den runzligen Händen ihres Schöpfers, befingern ihre manikürten Hände die trockenen Hautlappen der Vulva und ahmen geheucheltes Begehren nach (Abb. 18, 19).
Die ›fizgigs‹ haben wohl einmal die männliche Vitalität des Künstlers verkörpert. Wenn aber ihre Lebenskraft schwindet, wenn er erkennen muß, daß seine lieblichen Mädchen schrumpelige Alte sind; wenn die Vagina, das Lebenssymbol an sich, in Zerfall übergeht; wenn wir zu der Einsicht gelangen, daß der Jugend Schubkraft, die ihn antrieb, allmählich ihren Geist aufgibt, dann spüren wir ihn unwiderruflich begreifen, daß sein Exorzismus nicht mehr wirksam ist. Hilflos steht er da, wie ein kleines Kind mit seiner Schaufel, überaltert und gefangen in einem linkischen Körper (Kat.-Nr. 34), geradeso wie es Yeats ausdrückt:
»… krank vor Begehren, / angekettet an ein sterbendes Tier. / Es weiß nicht, was es ist.«[6]
Doch das sind nur vage Spekulationen. Vielleicht haben wir nicht lang genug gelebt, um die letzten Werke des neunzigjährigen Picasso richtig einschätzen zu können. Wenige von uns waren schon neunzig. Der passende Kommentar stammt vielleicht von Goethe: Daß alte Menschen ein fundamentales Menschenrecht verlieren – das Recht, von ihresgleichen beurteilt zu werden.

Übersetzung: Nansen

17
Sitzende Frau
(Femme assise)
3. Juni 1972
Zervos XXXIII, 406

18
Liegender Akt
(Nu couché)
18. August 1972
Zervos XXXIII, 510

19
Akt in einem Sessel
(Nu dans un fauteuil)
3. Oktober 1972
Zervos XXXIII, 513
Musée Picasso, Paris

Teilveröffentlichung aus: *La Fin de Partie de Picasso,* in: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, vol. 27, Printemps 1989, S. 11–38.

1 Vgl. Christian Zervos, Pablo Picasso, Katalog der Werke von 1895–1972, Paris 1932–1978, XXXIII, 43; ein weitschweifiges Wortspiel, um das Gefühl des Küssens zu evozieren; vgl. außerdem die Serie *347,* 2. September 1968 (III) und 3. September 1968 (I).
2 Leo Steinberg, »The Algerian Women and Picasso at Large«, in: Ders., Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art, New York 1972, S. 192–223.
3 Reproduziert in: Leo Steinberg, 1972, Abb. 118.
4 Zitiert bei Hélène Parmelin, Picasso: Women, Cannes and Mougins, 1954–1963, Paris 1964, S. 175.
5 Reproduziert in: Picasso, Editions Beyeler, Basel, 1967–1968, S. 13.
6 William Butler Yeats, »Sailing to Byzantium«, o. O. 1927.

Marie-Laure Bernadac

Die Malerei als Modell

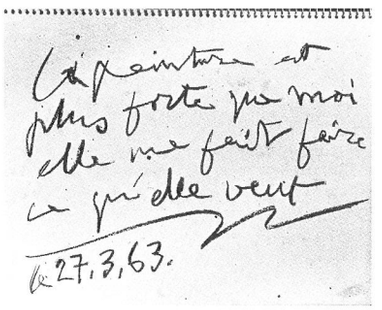
Indem er immer wieder die Malerei, die Malerei der Malerei (Delacroix, Velázquez, Manet) oder auch die Ausübung ihres Rituals (der Maler und sein Modell) malte, ist Picasso zur Erfindung einer *anderen* Malerei, zur Schaffung einer neuen bildnerischen Sprache gelangt. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens macht Picasso die Malerei regelrecht zum Modell, zum Thema oder zum Vorbild, genauso wie »der Schriftsteller, wenn er älter wird, das Schreiben zum Thema nimmt« (Paul Valéry). Ob es sich um die Variationen über die Meister der Vergangenheit handelt, um den Ort des Schaffens (das Atelier), um das Modell (die Frau, der Akt) oder um den Maler (jung oder alt, bärtig, mit oder ohne Palette, travestiert oder entblößt) – alle Werke dieser Periode knüpfen an ein Thema an: *Der Maler und sein Modell.* Dieses Thema erlaubt ihm, den Schaffensmechanismus zu bebildern, die Beziehung darzustellen, die sich zwischen den drei Protagonisten Künstler, Modell und Leinwand, das heißt zwischen dem Subjekt, dem Objekt und dem Verb mit seinen tausend Konjugationsformen abspielt. Es scheint, als wäre Picasso in diesem Ringen mit der Malerei, in diesem zähen Versuch, den ewigen Konflikt zwischen Kunst und Leben, zwischen Realität und Illusion zu lösen, mit einem Mal durch die Leinwand hindurchgegangen wie durch einen Spiegel und hätte sich mit seinem Objekt identifiziert. So herrscht diese letzten Jahre hindurch als unumschränkte Gebieterin die Malerei, eine lebendige, organische, souveräne Malerei, zumal Picasso so weit ging, in einem umwälzenden und hellsichtigen Abtretungsakt zu verkünden: »Die Malerei ist mächtiger als ich, sie läßt mich tun, was sie will«[1] (Abb. 1). Diese Personifizierung eines Mittels, eines Zwischendings, die das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Werk so gründlich umkehrt, daß der Mensch ganz in der Malerei ist und diese aus ihrer eigenen Substanz zu leben, sich selbst zu zeugen scheint, zeigt das Maß und den Einsatz dieser letzten Periode und gibt gleichzeitig Aufklärung über die psychische Struktur des Schöpfers Picasso.

Die ästhetische und formale Revolution jener letzten Jahre, die in gewisser Weise ebenso grundlegend war wie die kubistische Revolution, wurde seinerzeit kaum verstanden. Seit den achtziger Jahren findet sie nun ein Echo in der zeitgenössischen Malerei und erweist sich daher als einer der Schlüssel für die Entwicklung der Malerei in diesem ausgehenden Jahrhundert.

Die Ausstellung *Le dernier Picasso,* Paris 1988, legte den Akzent auf den Gedanken des Spätwerks, der letzten Erneuerung einer pikturalen Schrift. Handelt es sich um eine Apotheose, einen Sprung in die Zukunft oder um Verfall und Regression? Tatsächlich folgt ja der Spätstil großer Maler oftmals diesem Schema. Ist Picasso also ein Tizian, Rembrandt, Cézanne oder Matisse, oder aber ist er ein Picabia, de Chirico oder Derain? Bedeutet das äußerste Ende seines Lebens Reife, Selbstüberwindung, oder bedeutet es Niedergang und Besessenheit?

Die Kritiken von damals waren erbarmungslos: »Sudelei, Senilität, Impotenz…« Dennoch, mit über achtzig Jahren war Picasso noch immer ein Störer, einer, der überkommene Vorstellungen über den Haufen warf. Man mußte auf die Ausstellungen von 1981 in Basel[2] und 1984 in New York[3] warten, um diese letzte (bei den Retrospektiven oft geopferte) Periode wirklich zu *sehen.* Der ›Late Style‹, der sich bei den beiden großen Ausstellungen im Papstpalast in Avignon (1970 und 1973) offenbarte, begann in Wirklichkeit 1964, wobei die Wende sich 1963 vollzogen hatte.

Die letzten zehn Jahre können als Übertretung der Grenzen, als Befreiung von allem Wissen und aller Technik, als Rückkehr zur Natürlichkeit, zur ›Kindheit‹ der Kunst, zu



1
Handschriftlicher Vermerk auf dem dritten Titelblatt des Skizzenbuches, datiert 10. 2. 63, 21. 2. 63
Musée Picasso, Paris, MP 1886

2
Liegender Akt
(Nu couché)
14. Juni 1967
Zervos XXVII, 35
Musée Picasso, Paris

einer ursprünglichen, unmittelbaren, wilden Malerei angesehen werden. Es ist ganz so, als fände Picasso, aller Hindernisse ledig, nachdem er seine Vergangenheit noch einmal durchgegangen war, sich der ›Alternativen‹ seiner Väter angenommen und an den gordischen Knoten der Schöpfung herangewagt hatte, einen neuen Lebenselan, die Kraft der Erotik, und erreichte schließlich eine Form von Ekstase.

Der Akt, die Frau: Die Malerei des Körpers

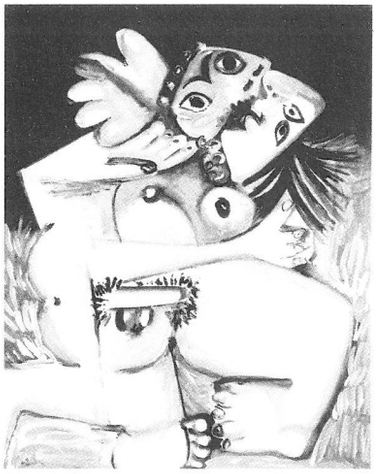
Nach 1963 tritt die so reichhaltige und vielfältige Ikonographie der zehn ersten Jahre, die munter aus den Bildern der Vergangenheit schöpfte, hinter der pikturalen Form zurück. Die Geschichten werden in der Druckgraphik weitererzählt. Es gibt keine direkte Bezugnahme auf frühere Themen mehr, auch keine Kompositionen mit mehreren Personen. Picasso bevorzugt die Einzelfiguren, die Archetypen und konzentriert sich auf das Wesentliche, den Akt, das Paar, den verkleideten oder entblößten Mann, was für ihn eine Art ist, sich über die Frau, die Liebe und die menschliche Komödie zu äußern. Seine ›liegenden‹ Akte, die man für sitzende oder stehende halten möchte, so der *Liegende Akt* aus dem Musée Picasso (Abb. 2), zeigen einen ausgerenkten, zugerichteten Körper, dessen sämtliche Gliedmaßen kreuz und quer durcheinanderliegen, der aber doch heil bleibt. Diese Arbeit über den weiblichen Körper erinnert in gewisser Weise an die Manipulationen und Deformationen bei den *Badenden* von Dinard. Doch in jener Periode wurden die Körper im Profil gezeigt, ihre vereinfachten Gliedmaßen fügten sich wie Elemente eines Puzzles zusammen oder waren aufgeblasen wie Ballons; jedenfalls waren sie eher als Sexmaschinen gesehen denn als Akte. Jetzt ist Picasso bestrebt, die Einheit des Körpers, seinen Zusammenhalt zu wahren, und in der Tat, es ist, bei aller Vereinfachung, ›alles vorhanden‹. »Ich versuche den Akt zu malen, wie er ist«, sagte er. »Wenn ich einen Akt male, soll man denken: das ist ein Akt, nicht der Akt von Frau Sowieso.«[4] In dieser Obsession der Nacktheit wirken mehrere Faktoren: der Wunsch, die physische, fleischliche Realität des Körpers wiederzugeben (er sprach davon, das Bild so wahr, so »natürlich« hinzubekommen, daß man keinen Unterschied mehr sähe: »Wenn Braque und ich uns Gemälde anschauten, fragten wir uns: Ist das eine Frau oder ein Bild [...] riecht es unter der Achsel?«[5]) und die Faszination für den ›Mythos des Weiblichen‹, die am Ende seines Lebens in Besessenheit umschlägt. Die Frauen auf den Gemälden dieser letzten Jahre bleiben jung und attraktiv. Sie sind überheblich, manchmal komisch, haben massive, pralle Formen und kolossale Proportionen, während sie in den letzten Zeichnungen und in der Druckgraphik auf zuweilen grausame und tragische Weise von Alter und Verfall heimgesucht werden. Diese Vision eines zerstückelten, geborstenen und trotz aller Auflösung dennoch einheitlichen Körpers entspricht einem bestimmten, implosionsnahen Zustand der weiblichen Erotik, und sie entspricht Picassos Bemächtigungswillen als Mann und Maler über den Körper der Frau, Objekt der Begierde und ewiges Sujet der Malerei. Picasso ist in der Tat *der* Frauenmaler: Ob als antike Göttin, Alma mater, Gottesanbeterin, aufgeblasener Schlauch, in Tränen aufgelöste Frau, Hysterikerin, wie ein Ei hingegossener oder dem Schlaf anheimgegebener Körper, ob als dargebotene Fleischmasse, lustvoll Pissende, fruchtbare Mutter oder Kurtisane – in der Enthüllung der weiblichen Welt, in die Komplexität ihrer Wirklichkeit und ihrer Phantasmen ist kein Maler so weit vorgedrungen wie er. Die intime und leidenschaftliche Kenntnis dieser Welt bildet eine ständige Triebfeder für seine Malerei, die die Vielfalt dieses formalen und plastischen, mal mineralischen, mal fleischlichen Registers auskostet, dieses unerschöpflichen Vorrats, der ihm alle Metamorphosen eröffnet. Der Körper der Frau ist der Widerstand, auf den er sein männliches Begehren und seine schöpferische Begeisterung projiziert. Die Kluft zwischen Kunst und Realität, die heillose Differenz zwischen Mann und Frau erlauben ihm, die Spannung zu halten, und deshalb führt die Obsession vom Maler und seinem Modell, die sich zur erotischen Beziehung umwandelt, zu einer außerordentlich fruchtbaren Produktion, zur Entstehung

3
Der Kuß
(Le baiser)
24. Oktober 1969
Zervos XXXI, 475
Gilbert de Botton, St. Moritz

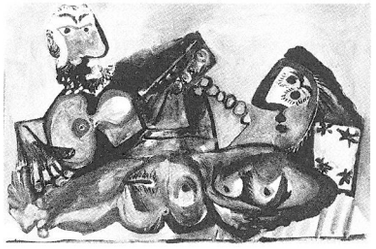
einer neuen Malerei. Die Gewalt der männlichen wie der weiblichen Erotik, die Picasso in seiner Malerei materialisiert, äußert sich auf konkrete Weise im Thema des Kusses.

Der Kuß, die Umarmung, das Paar

Mann und Frau, das infernalische Paar in allen Stellungen: »Im Grunde gibt es nur die Liebe«,[6] sagte Picasso, und ihre stürmischen Umarmungen, der krude Realismus seiner Küsse besagt deutlich, welchen Stellenwert die körperliche Leidenschaft in seinem Leben einnimmt. Bei diesen Küssen (Abb. 3) in kinematographischer Großaufnahme werden die beiden Profile zu einer einzigen Linie verschmolzen, die Nasen prallen aufeinander, biegen sich zu einer Achterform, die aus den Höhlen getretenen Augen steigen die zurückgeworfene Stirn hinauf, die Münder fressen sich ineinander; Picasso macht zwei Wesen zu einem und bringt so die fleischliche Verschmelzung zum Ausdruck, die sich im Akt des Kusses vollzieht. Nie ist auf die erotische Kraft mit so viel Realismus hingedeutet worden. In den Umarmungen (Abb. 4) legt Picasso die Sexualität ganz explizit bloß: »Kunst ist niemals keusch«,[7] sagt der Maler, der seinen Pinsel schwenkt, um Phallus und Kopulation mit der Detailliertheit eines Sgraffitos zu malen. Später tauchen weitere Paare auf: das Ständchen (Abb. 5), der Flötenspieler, die Wassermelonenesser, bei denen die Objekte zu erotischen Statthaltern werden. 1969 malt Picasso eine Serie von mehr lebenden als stillen Stilleben, Blumensträuße und fleischfressende Pflanzen (Abb. 6, 7), mit denen er auf wieder andere Weise seine organische Vision der Sexualität vermittelt. Diese Serie bildet die letzte Huldigung des alten Mannes an die sinnlichen und fleischlichen Freuden des Lebens. Die *Umarmung* vom 26. September 1970 (Abb. 8) wartet dann mit einer weiblichen Einzelfigur und einem geisterhaften Männerkopf auf. Das Paar vom 18. August 1971 (Abb. 9) zeigt einen impotenten Greis, der von einer Frau gehalten wird. Die Liebe scheint nicht länger möglich. Dennoch taucht im Juni 1972 erneut eine letzte *Umarmung* (Abb. 10) auf: ein Paar in seltsamer Stellung, mit so verquickten Gliedern, daß es weder möglich ist, Mann und Frau zu unterscheiden, noch was zu wem gehört, trotz genauer Kennzeichnung beider Geschlechtsorgane und der Brüste und obwohl vier Füße und ein paar Hände vorhanden sind. Eine Art zweiköpfiges Tier, dessen Gesichter verschwimmen oder nur grob angedeutet sind und das im Meer untergeht. Diese Zuflucht zum flüssigen Element, zum Hybriden, ist eher Bild einer ursprünglichen Bisexualität, eines Verschmelzungszustandes als einer tätigen Erotik. Picasso hat die Geheimnisse des Lebens bis zum letzten ausgelotet.



4
Die Umarmung
(L'étreinte)
19. November 1969 (II)
Zervos XXXI, 507
Privatsammlung



5
Liegender Akt und gitarrespielender Mann
(Nu couché et homme jouant de la guitare)
27. Oktober 1970
Zervos XXXII, 293
Musée Picasso, Paris

Der Mensch – Die menschliche Komödie

Wird die Frau in allen ihren Zuständen gezeigt, bis hin zum erschreckendsten, wie in diesem letzten liegenden Akt (Abb. 11) als erbärmliches, klaffendes Geschlecht, als Spinne mit vier halb knöchernen, halb behaarten männlichen Beinen, deren Körper so zusammengekauert ist, daß er in den eigenen Schoß zurückzukriechen scheint, so tritt hingegen der Mann stets in einer Rolle oder in einer Verkleidung auf, als Maler bei der Arbeit oder als Musketier-Matador, gewappnet mit seinen Männlichkeitsattributen: der langen Pfeife, dem Säbel oder dem Schwert. 1966 taucht in Picassos Ikonographie eine letzte Figur auf und beherrscht diese Periode so sehr, daß sie zu ihrem Inbild wird. Es ist die des Edelmannes aus dem Goldenen Zeitalter, halb Spanier, halb Holländer, herausgeputzt mit Halskrause, Umhang, Stiefeln und großem Federhut. »Dazu kam es, als Picasso anfing, sich mit Rembrandt zu beschäftigen«, teilte Jacqueline André Malraux[8] mit. Auch andere Quellen sind genannt worden,[9] doch wo immer diese Musketiere herstammen, ob von Rembrandt, Velázquez, Shakespeare, von Piero Crommelyncks oder seines Vaters Kinnbärtchen, es sind jedenfalls allesamt travestierte Männer, romaneske Galane, mannhafte und überhebliche Soldaten, geckenhaft und lächerlich trotz ihrer Selbstherrlichkeit. Bekleidet, bewaffnet und behelmt – der Mann ist immer in Tätigkeit gesehen. Mitunter greift der Musketier zum Pinsel und wird wieder zum Maler. Picasso kehrt in

6
Blumenvase auf einem Tisch
(Vase de fleurs sur une table)
28. Oktober 1969
Zervos XXXI, 486
Sammlung Beyeler, Basel

7
Blumenstrauß
(Bouquet de fleurs)
7. November 1969 (II)
Zervos XXXI, 492
Sammlung Marina Picasso, Galerie Jan Krugier, New York, Privatsammlung

der Tat mit dieser Serie zu seinen frühen Lieblingen zurück. Auf die Akrobaten und Gaukler seiner Jugendzeit – heimatlose Außenseiter, zerbrechlich und androgyn – folgen am Ende seines Lebens Maskeradefiguren, burleske Edelleute aus dem Schelmenroman, barocke Helden des Großen Jahrhunderts, ritterliche Abenteurer. Ein letztes Mal treten Pierrot und Harlekin auf, doch die grazile Gestalt des quecksilbrigen Harlekin weicht einer gedrungenen, maskierten Figur, die mit aggressiver Gebärde ihren Schlägel schwingt. Aus Liebe zur Vergangenheit, die ihn seine Themen der Antike, später dem Mittelalter und dem 17. Jahrhundert entlehnen läßt, und aus Ablehnung von Moden läßt Picasso diese Maler anderer Zeiten oder diese reichgeschmückten Hidalgos wiederaufleben. Da er seine Manneskraft schwinden fühlt, schöpft Picasso überdies neue Jugend aus den galanten Streichen seiner Musketiere, die – darauf hat Christian Geelhaar hingewiesen – während seiner Konvaleszenz auftauchen. Auch Matisse las nach seiner Krankheit die *Drei Musketiere* wieder.[10] Ihnen, den nostalgischen Träumern, wird oft der junge Cupido beiseitegestellt, bewaffnet mit dem mörderischen Pfeil, Sinnbild für den Stachel der Begierde (Abb. 12). Nicht nur, daß Picasso die Pfeife seit kubistischen Zeiten schätzte, die Pfeifenraucher (Abb. 13, 14, 15) sind auch eine Art Ruhigstellung der Frustration. »Das Alter hat uns zum Verzicht (auf die Zigarette) gezwungen«, sagte er zu Brassaï, »aber das Verlangen bleibt. Mit der Liebe ist es das gleiche.«[11] Der Mann ist für Picasso nicht mehr der jupitergleiche Bildhauer auf dem Höhepunkt seiner Reife, auch nicht der ungeheuerliche Minotaurus, das Symbol der Zwiegestaltigkeit, sondern eine fiktionale Figur, eine Karnevalspuppe, deren Identität und deren Wahrheit sich in der Maske und in den Zeichen findet. Malraux rückt diese Figuren zu Recht in die Nähe der flachen, emblemhaften Tarockkarten. Schließlich war auch Humor im Spiel, als Picasso diese Gestalten schuf, deren Liebesabenteuer er in der Druckgraphik weiterverfolgte. Im Jahre 1970 Musketiere zu malen! Ornamentale Figuren, deren Gewänder auch Anlaß für blutrot und goldgelb flackernde Farben, für das Auferstehen einer wiedergefundenen *hispanidad* bieten. Eine weitere Gestalt mit Schwert geht mit diesen Musketieren einher; es ist der an seiner Kopfbedeckung zu erkennende Matador, dessen Tragödie eine reale ist. Eine letzte Erinnerung an seine Leidenschaft für den Stierkampf, vertritt er für Picasso den wahren Helden, denjenigen, der das Wagnis eingeht, der die Stirn bietet und tötet.

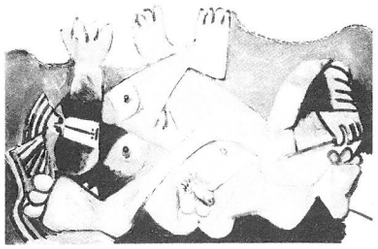
Parallel zu diesen barocken Figuren malt Picasso eine Portraitgalerie von Männern als Majestät: Mit ihrem langgezogenen, bärtigen Antlitz, den riesigen, fragend blickenden Augen, den langen Haaren, mit Hut oder ohne, sind diese schreibenden oder rauchenden Figuren, diese Köpfe (Abb. 16, 17) ein letztes Zugeständnis des Malers an das ›Allzumenschliche‹. Im Gegensatz zu den Musketieren, die alle das gleiche Gesicht aufweisen, handelt es sich hier um echte Portraits von stark individueller Charakteristik. Der eine ähnelt einem Hippie, der andere einem Propheten oder einem Evangelisten. Übrigens machte sich Picasso mit seinen Freunden Edouard Pignon und Hélène Parmelin einen Spaß daraus, sie zu identifizieren, indem er an ihre Eigenheiten, ihre Ausdrücke, ihre Persönlichkeiten erinnerte. »Die Gemäldepersonen gehen der Malerei voran.«[12] Diese Konfrontation mit dem menschlichen Gesicht, die Picasso zum großen Portraitisten des 20. Jahrhunderts macht, führt ihn zurück zur Konfrontation mit sich selbst, mit dem Maler, in jungen oder alten Jahren: Zugeständnis an den menschlichen Ausdruck mit den Köpfen und Huldigung des Lebens, der Kindheit mit der Mutterschaft (Abb. 18) und der Vaterschaft (Abb. 19). Mutter mit Kind, alter Mann mit Kind, Mutter und Vater mit Kind: die Heilige Familie, die an die Themen der Blauen und der Rosa Periode erinnert. Je älter Picasso wird, desto näher kommt er seiner Kindheit. Etliche Male erscheint in den Zeichnungen und Radierungen der unschuldige Jüngling als Gegensatz zum Greis (die Lebensalter), und eines der letzten Gemälde ist das vom *Jungen Maler* (Abb. 20). Auf der Schwelle des Todes projiziert sich Picasso in diese verschwommene, mit einigen wenigen Strichen auf weißer Leinwand hingepinselte Vision eines schüchtern

staunenden, jungen Malers, in der Hand den Pinsel und auf dem Kopf den unausbleiblichen Hut. Sein Gegenstück, kurz davor entstanden, bildet der *Sitzende alte Mann.* Schicksalhaftes Portrait des ›alten‹ Malers, stellt dieses funkelnde Gemälde (Abb. 21), das mehrere malerische, formale und symbolische Bezüge in einem einzigen Bild verdichtet, sicher von den Selbstbildnissen das bewegendste und tragischste dar. Es ist das Portrait des alten Malers am Ende seines Lebens, aber auch das Portrait von Matisse, hier durch *La Blouse roumaine* evoziert, das Portrait von van Gogh (der Hut), von Renoir (die verstümmelte Hand) und von Cézanne (der Gärtner Vallier). Sie alle sind hier versammelt, um das Drama des Malers an der Schwelle des Todes mitzuteilen, die Bürde des Wissens und die Last des Seins, die Einsamkeit und das Heimweh eines Blickes, der alles gesehen hat und sich im letzten Moment der wesentlichen Bilder erinnert, und schließlich die gewaltsame Leidenschaft für die Malerei, der der eine das Ohr und der andere die Hände opferte. Aber Picasso bleibt bis zum Ende Picasso, und der Lebenselan, der ihn bewegt, wandelt das Alter zur Apotheose, für die das Ungestüm des Pinsels, der Wirbel fahlroter Farben, die Ausstreichungen und Gerinnsel von Farbmasse zeugen. Nun bleibt nur noch einem ins Gesicht zu schauen, und das ist der Tod. Um dies zu tun, gibt Picasso ihm sein eigenes Gesicht und die Vielheit seiner Stile.
Das realistischste Gesicht (Abb. 22) erinnert an die ausgeprägten Züge, die Nase, die weit aufgerissenen Augen des *Selbstportraits* von 1907. Blaue Pfeile umschließen das Gesicht, der stumme Mund ist mit drei Balken bezeichnet, und die Farben, Grün und Mauve, stimmen, wie Pierre Daix bemerkt hat, mit denen des *Stillebens*[13] überein, das er nach dem Tod von González gemalt hatte. Picasso sieht dem Tod in die Augen, er verbirgt nichts mehr, er hat alles gesagt und die Wahrheit der Maske erreicht. Wenn die beiden Gesichter, das der Realität und das der Kunst, einander überlagern, dann ist das Ende nahe. »Gestern habe ich eine Zeichnung gemacht, und ich glaube, ich habe da etwas getroffen – es sieht nach nichts schon Gemachtem aus.« Und, berichtet Pierre Daix, »er hielt die Zeichnung neben sein Gesicht, um deutlich zu machen, daß die Angst, die darin geschrieben steht, eine erfundene war.«[14]

Der Spätstil: Eine Sprache aus Dringlichkeit
Auffälligstes Kennzeichen der späten Periode ist unstreitig die Vitalität. Sie äußert sich im gewaltigen Umfang der Produktion und in Geschwindigkeit und Ungestüm der Ausführung, wobei das eine sich aus dem andern ergibt. Zum Beleg des Umfangs hier ein paar Zahlen, Zahlen, die auf das Konto eines Achtundachtzigjährigen gehen, dessen Schaffenskraft in diesem Alter in der Geschichte der Malerei eine Ausnahme bleibt: 347 druckgraphische Blätter von März bis Oktober 1968, 167 Gemälde von Januar 1969 bis Januar 1970, 194 Zeichnungen von Dezember 1969 bis Januar 1971, 156 druckgraphische Blätter von Januar 1970 bis März 1972, 201 Gemälde von September 1970 bis Juni 1972. Ein weiteres Beispiel: Von den dreiundreißig Bänden des Katalogs von Zervos sind dreizehn den letzten zwanzig Jahren gewidmet. Die Geschwindigkeit, einer der Gründe für diesen Werkumfang (der andere ist das Prinzip der Wiederholung), ist Zeichen für die Dringlichkeit, die Picasso in diesem Lebensabschnitt fühlt. Akkumulation und Geschwindigkeit sind die einzigen Verteidigungsmaßnahmen, die ihm bei seinem gnadenlosen Wettkampf gegen die Zeit bleiben. Jedes geschaffene Werk ist ein Teil seiner selbst, ein Stückchen Leben, ein gegen den Tod errungener Punkt. »Ich habe immer weniger Zeit«, sagte er, »und immer mehr zu sagen.«[15] Was ihm erlaubt, Zeit zu gewinnen, schneller voranzukommen, ist der Rückgriff auf die Konvention, auf das formale Kürzel, auf die archetypische Figur, die das Wesentliche seines plastischen Diskurses bündelt.
Der Spätstil, der im Laufe des Jahres 1964 zutage tritt, zeichnet sich durch das Nebeneinander zweier bildnerischer Schreibweisen aus: Da ist zum einen ein elliptischer Stenogrammstil, bestehend aus Ideogrammen, aus kodifizierten Zeichen, von denen sich

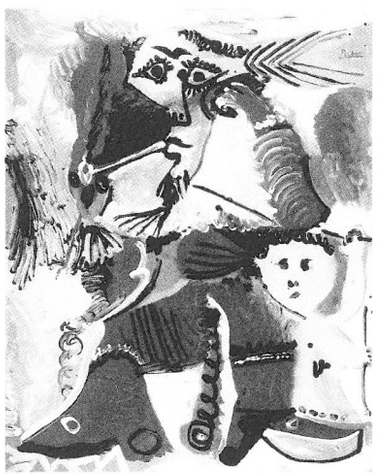
8
Die Umarmung
(L'étreinte)
26. September 1970 (II)
Zervos XXXII, 266
Musée Picasso, Paris

9
Männlicher und weiblicher Akt
(Homme et femme nus)
18. August 1971
Zervos XXXIII, 148
Privatsammlung



10
Die Umarmung
(L'étreinte)
1. Juni 1972
Zervos XXXIII, 399
Privatsammlung

11
Akt in einem Sessel
(Nu dans un fauteuil)
3. Oktober 1972
Zervos XXXIII, 513
Musée Picasso, Paris



12
Person in der Art Rembrandts und Amor
(Personnage rembranesque et amour)
19. Februar 1969
Zervos XXXI, 73
Picasso-Sammlung der Stadt Luzern,
Donation Rosengart

ein Inventar aufstellen läßt, und zum andern eine materiale, dickflüssige, eilig aufgetragene Malerei mit Gerinnseln, pastosen Krusten und sichtbaren Pinselspuren. Picasso verbindet demnach eine schriftliche Malerei mit einer gemalten Malerei, einer Art buchstäblichen Bildlichkeit, welche die Materie bloßlegt und als solche wirken läßt. Den elementaren Graphismus erarbeitete er mit den *Ateliers,* den *Meninas* und vollendete sie in der Serie *Der Maler und sein Modell* von 1964. Das Gesicht des Malers ist dabei durch eine Art X bezeichnet, das Augen, Nase und Mund miteinander verbindet, und das Modell wird auf seine wesentlichen Konturen reduziert. »Ein Punkt für die Brust, ein Strich für den Maler, fünf Farbtupfer für den Fuß, ein paar rosa und grüne Striche… das reicht doch, nicht wahr? Was brauche ich mehr zu tun? Was kann ich dem noch hinzufügen? Alles ist gesagt.«[16] Dieser Schematismus, diese Kürzel entsprechen dem Wunsch, Malerei und Zeichnung zugleich zu betreiben: »Wenn man am Ende schaut, müssen Zeichnung und Farbe dasselbe sein«[17], und auch einem Streben nach Vereinfachung: »Im Augenblick mache ich auf meinen Leinwänden immer weniger«[18], immer weniger Malerei auch – daher die sehr feinen, leichten Farbschichten und die Wichtigkeit, die er dem Weiß der Leinwand beimißt. Für Picasso heißt Malen mitteilen, weshalb er auch meinte: »Was nottut ist, die Dinge zu *benennen*..«, »Ich will den Akt *mitteilen,* ich will nicht bloß einen Akt als Akt machen; ich will Brust *sagen,* Fuß *sagen,* Hand, Bauch *sagen*… die Möglichkeit finden, etwas zu *sagen,* und dann ist es genug.«[19] Deshalb macht er sich im Laufe seines Forschens diese kodifizierten Zeichen zu eigen, die jeden Teil des Körpers zusammenfassen und bezeichnen und deren Gesamtbild den Akt ausdrückt. »Es genügt ein Wort, wenn man von ihm spricht.«[20] Und wirklich ist der Rekurs auf die Schrift eine Möglichkeit, die Distanz zwischen der zu sagenden Sache und dem Mittel ihrer Darstellung aufzuheben, damit das Bild der Gegenstand *ist.* Dieses Bedürfnis, zum Wesentlichen, zur Vereinfachung zu kommen, ist zweifellos ein Charakteristikum von Spätwerken. Ganz wie Matisse am Ende seines Lebens dazu übergeht, gleich mit der Farbe zu zeichnen, geht Picasso dazu über, zu malen, indem er zeichnet. Diese ungehemmte Malerei, die keinerlei Regel gehorcht und von keinerlei Kontur umschlossen ist, die sich in Wirbeln, Arabesken, Feuerfunken, Ausstreichungen und Spritzern ausbreitet, ist der Ausdruck der gewaltigen Energie, die den alten Picasso noch belebt.

Ab 1965 verschmelzen die beiden Stile, und zwar in solchem Grad, daß Zeichnung, Form, Farbe und Komposition nicht mehr zu unterscheiden sind. Die breiten Striche und dynamischen Linien sind in einander überlagernde Schichten eingebunden, die aufgrund der Transparenzwirkung subtile Tönungsstufen entstehen lassen. Die Figur scheint aus diesem Magma aufzutauchen, in dem Malerei und Zeichnung, auf derselben Oberfläche vereint, den Körper der Malerei bilden, ihr Fleisch und ihr Gerippe. Im Grunde deformiert Picasso eher, als daß er formt. Vergleicht man diese Bilder mit denen von 1939 bis 1942, die ihnen verwandt sind (tatsächlich trifft man dort das gleiche ›Patchwork‹ aus Streifen, Sternen, Quadrierungen und breiten Strichen an, auch dieselben Körperhaltungen), so stellt man fest, daß Picasso bis zu den Bildern der letzten Periode die Formen mit einer Kontur umgab, daß er sie erfand, sie zeichnete und somit der Materie seine Vision aufprägte, während es nunmehr die Materie, die Malfarbe selbst ist, die ›formt‹. Es scheint fast, daß die Figuration mehr aus einem Streben der Figur selbst erwächst als aus einer Formentscheidung.

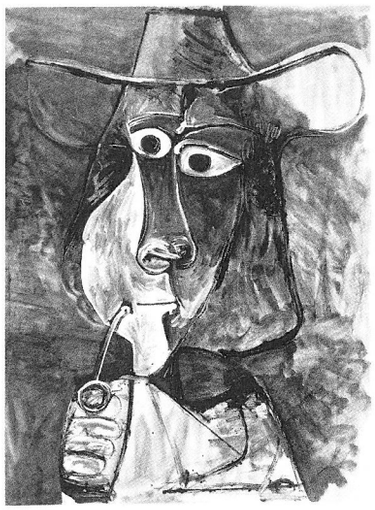
Von den Kennzeichen der Periode von Avignon sind zu nennen die haarnadelförmigen Augen, die fischgrätenförmigen Geschlechtsorgane, die riesigen fächerförmigen Hände und Füße mit Kreisen für Finger und Zehen, die quergestellte Acht (∞) für die Nase, die Spiralen für die Augen, die Wirbel für die Haare, die Hüte in Form einer Doppelellipse mit Troddeln und bestimmte, immer wiederkehrende dekorative Motive wie Streifen, Karrees, Sterne, Pfeile, Gräten sowie die formlosen, nervösen Kritzeleien. Aus dem Gebrauch dieser Urzeichen, die an Kinderzeichnungen erinnern (»Ich habe ein ganzes

Leben gebraucht, um zu lernen, so zu zeichnen wie sie«, sagte Picasso)[21], entsteht, zusammen mit den dekorativen Wiederholungsmustern, eine Art *pattern-painting*. In manchen Elementen wie dem Pfeil, der Fischgräte, dem Punkt oder dem Strich schwingt eine offenkundig sexuelle Symbolik mit. Das Gemälde ist das Ergebnis einer Penetration, der Verschmelzung des männlichen mit dem weiblichen Element. »Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma. Werke als Formbildung im materiellen Sinne: urweiblich. Werke als formbestimmendes Sperma: urmännlich. Meine Zeichnung gehört ins männliche Gebiet«, schreibt Paul Klee in seinem Tagebuch.[22] Diese neue Malweise, in der manche seinerzeit nur »unzusammenhängende Schmierereien, ausgeführt von einem rasenden Greis im Vorzimmer des Todes«[23] sahen – was die Virtuosität und sichere Ausführung der Zeichnungen und graphischen Blätter Lügen strafen –, ist also ganz und gar bewußt. Sie ist das Ergebnis einer langen Bemühung, die Malerei zum ›Sprechen‹ zu bringen, sich ihren Eigengesetzen zu unterstellen. Man muß sich der Kunst entledigen, sagte Picasso, »je weniger Kunst, desto mehr Malerei«.[24] Dieses Verlangen, die Kontrolle zu verlieren, immer weniger zu entscheiden – »Ich wähle nicht mehr«, sagte er auch einmal – ist ein weiteres Charakteristikum des Spätstils, wie die Äußerungen Matisse' bezeugen, der am Ende seines Lebens erklärte, »dem Instinkt nachgeben zu wollen«, und bedauerte, »von seinem Willen gebremst« worden zu sein und »mit festgeschnalltem Gürtel gelebt zu haben«.[25] Das hohe Alter birgt in der Tat für manche die Möglichkeit eines Auflebens, eines zweiten Atems. Befreit von seiner Vergangenheit – und mit ihr hat Picasso prächtig abgerechnet –, kann sich der alte Maler, gerade weil ihm nichts mehr erlaubt ist, alles erlauben, kann die Gesetze übertreten, gegen die Regeln des Handwerks verstoßen. Ein Beweis für das Neue dieses Stils ist die Wahrnehmungsblockade auf seiten des Publikums. Es sind nicht mehr die Deformationen, die es verstören (vielleicht die Themen?) – auf diesem Gebiet war Picasso zwischen 1939 und 1943 viel weiter gegangen –, sondern eben die Malweise, das scheinbare ›Nonfinito‹, der Skizzencharakter, das Schmierblattartige, der Anschein von ›bad painting‹, den sich nur Maler erlauben können, die zu malen wissen. »Man muß sich darauf verstehen, vulgär zu sein, mit Schimpfwörtern zu malen«,[26] sagte Picasso, und »Ich treibe es jeden Tag schlimmer«.[27] Das drückt sich aus in einer schmutzigen, sudeligen Malerei mit zerquetschten Farbflächen, heftigen, reinfarbenen Kontrasten und der Schöpfung hybrider Monstren, in denen sich das Menschliche mit der ungeschlachtesten Animalität vermengt. Paradoxerweise bringt dieser ›hingesaute‹ Stil zuweilen eine satte, fließende, raffinierte Malerei hervor, die der großen Spanier würdig ist, und subtile, zarte und blasse Abstufungen von Rosa, Blau, Grau, Farben der Kindheit. Dieses ›Argot der Kunst‹, von dem David Sylvester[28] spricht, diese Absage an den Konformismus, an das einem Stil oder der Eleganz Verhaftetsein, sie sind die letzte Manifestation von Picassos eigensinnigem Anarchismus. Nachdem alles gelernt ist, muß man alles vergessen. »Die Malerei muß erst noch geschaffen werden«, sagte er, als sei sie erst in einer Urphase, als sei der ›Late Style‹ die Gestaltwerdung des Chaos, die Malerei der Anfänge, die vom Unformulierten die wesentlichen Bilder liefert.

Das andere symptomatische Element der letzten Periode ist der Rekurs auf die Wiederholung als Schaffensmodus. Picasso hat gegenüber dem Konzept des einmaligen und vollendeten Meisterwerkes stets der Serie, den Variationen den Vorzug gegeben. Mit den Variationen über die alten Meister systematisiert er dieses Verfahren: ›Werk‹ ist die Gesamtheit der Bilder zum selben Thema, deren jedes nur ein Kettenglied des Gesamten, ein schwebender Moment des Schaffens ist. Was ihn interessiert, ist »die Bewegung der Malerei, die dramatische Anstrengung von einer Vision zur nächsten, auch wenn diese Anstrengung nicht bis zum Äußersten getrieben wird [...]. Ich bin an dem Punkt angelangt, wo mich die Bewegung meines Gedankens mehr interessiert als der Gedanke selbst«.[29] Dieses geistige Streunen, diese Absage an die Festlegung, die

13
Musketier mit Pfeife
(Mousquetaire à la pipe)
16. Oktober 1968 (I)
Zervos XXVII, 340
Galerie Louise Leiris, Paris

14
Der Raucher
(Le fumeur)
14. März 1969 (IV)
Zervos XXXI, 101
Privatsammlung



15
Mann mit Pfeife
(Homme à la pipe)
10. September 1969 (I)
Zervos XXXI, 419
Privatsammlung

16
Schreibender Mann
(Homme écrivant)
7. Juli 1971 (II)
Zervos XXXIII, 92
Musée Goya, Castres

Vollendung, die er in die Formel faßt: »Ein Werk fertigmachen heißt, es erledigen, ihm den Garaus machen, ihm die Seele rauben, ihm den Todesstoß geben wie einem Stier«,[30] ist bezeichnend für sein Verhältnis zur Zeit, zur Dauer. »Die Rolle der Malerei besteht darin, die Bewegung anzuhalten«,[31] sagte er auch. »Die Geschwindigkeit«, schrieb Octavio Paz, »erlaubt ihm, an zwei Orten zugleich zu sein, allen Zeitaltern anzugehören, ohne Ort und Zeit der Gegenwart zu verlassen. Er ist nicht der Maler der Bewegung in der Malerei, er ist vielmehr die zur Malerei gewordene Bewegung. Er malt aus dringender Notwendigkeit, und vor allem ist das, was er malt, die Dringlichkeit. Er ist der Maler der Zeit.«[32] Die Wiederholung als Zeichen einer konzeptuellen Kunst, die sich mehr für den Mechanismus der Schöpfung, für den Vorgang interessiert als für das Resultat, bedeutet für ihn auch eine Suche nach Vervollkommnung, eine Methode, durch die Erkundung der Vielheit der Stile zur Wahrheit zu gelangen: »Wenn ich die Wahrheit in meinem Bild suche, kann ich hundert Bilder mit dieser Wahrheit machen.«[33] »Ich mache hundert Studien in ein paar Tagen, wo vielleicht ein anderer Maler hundert Tage über einem einzigen Gemälde zubringt. Im Zuge dessen werde ich Fenster öffnen. Ich werde hinter die Leinwand treten, und vielleicht wird etwas entstehen.«[34] Schließlich handelt es sich auch um eine Extrapolation des Kubismus in Zeit und Raum, denn der simultanen Vielansichtigkeit eines Gegenstandes in einem Gemälde folgt nun die Vielfalt der Gemälde zu einem Thema.

Das Erbe Picassos

Picassos letzte Periode stellt das doppelte Problem von ›Alter‹ in der Malerei und Jugend des Werkes, von Ende und Anfang, das heißt das der Aktualität dieser Bilder und ihrer möglichen Ausstrahlung auf die Kunst von heute dar. Kann man von Picasso sagen, wie es Baudelaire in einer zweideutigen Formel von Manet behauptete, er sei »der Erste im Verfall [seiner] Kunst«?

Wir haben gesehen, daß der späte Picasso alle Merkmale des Spätstils großer Maler erkennen läßt, wie man sie etwa bei Tizian, Rembrandt, Goya oder Cézanne antrifft: Tendenz zur Vereinfachung, Konzentration auf das Wesentliche, totale Freiheit hinsichtlich der Manier, des Stils, Überwiegen der Vergangenheit und späte Wiederkehr des Anfänglichen. Dies äußert sich zum einen darin, daß expressionistisches Empfinden und Themen der Blauen Periode in anderer Gestalt wieder aufkommen, zum andern in rohen, scharf kontrastierten Farben, in einer elementaren und ungestümen Handschrift und ganz besonders in der Identifikation des Malers mit seiner Malerei, des Subjekts mit dem Objekt. Das hohe Alter ist oftmals eine Form der Rückkehr zur Unmittelbarkeit der Kindheit, zur überzeugenden Kraft der Naivität und zu einer gewissen Frische des Sehens. Eine Jugendlichkeit, die die Psychoanalyse durch die ›Liquidierung‹ des Verdrängten erklären würde (als ›Vatermord‹ wurde sein Verhältnis zu den Meistern der Vergangenheit beschrieben) und durch die Bejahung des Lustprinzips, die sich aus der Befreiung des Lebenstriebes ergibt, der endlich mit dem Wunschobjekt zusammentrifft.

Auch wenn man behutsam bleibt und keine werkreduzierenden psychoanalytischen Deutungen vornimmt, kommt man doch im Lichte dieser letzten Periode nicht um die Feststellung herum, wie sehr der Werdegang seines Lebens und die Umschweife seiner Kunst dem Verlauf der Freudschen Psychoanalyse gleichen, so als hätte Picasso in den aufeinanderfolgenden Entwicklungsstufen seines schöpferischen Vorgehens den Trieben des Unbewußten Gestalt verliehen, das ›körperliche Unbewußte‹ verfleischlicht, verstofflicht. In enger Fühlung mit den äußeren kosmischen Kräften des Universums – daher das ›Hexerische‹ an ihm – und mit den inneren psychischen Strukturen seines Wesens, das heißt mit den initiatorischen Mythen und den Grundfesten der Schöpferkraft, folgt Picasso auf den ›Wegen der Schöpfung‹ dem Zusammenhang und der Gesetzmäßigkeit des Traumes mit seinen vielfältigen, verschachtelten und doppel-

bödigen Assoziationen, die das Bild der verschlungensten Pfade aufscheinen lassen. Im übrigen drängt ihn am Ende seines Lebens die drohende, dann tatsächlich eingetretene Impotenz dazu, ganz aus der Triebfeder der Bisexualität zu schöpfen. Unterschwellig zunächst, tritt sie während dieser letzten Periode explizit auf, in der intimen Kenntnis des weiblichen Körpers, in der Permutation der Geschlechter, die er auf seinen Zeichnungen häufig vornimmt, und im Wunsch auf Verschmelzung mit der Frau wie mit der Malerei: Die Bisexualität erlaubt ihm, indem er das Feld des Weiblichen erkundet, die sexuelle Potenz durch die schöpferische Potenz zu kompensieren.
José Bergamín unterteilt Picassos Werk in drei Abschnitte: Einkehr (Kubismus), Zorn (Guernica) und Ekstase (die letzte Periode), die auch den drei Lebensaltern entsprechen.[35] Es handelt sich eindeutig um Ekstase in diesem Werk, in dem Picasso, in der Liebe wie in der Kunst, mehr denn je die erotische Dimension des Lebens bejaht und mit einer nie gesehenen Raserei malt. ›Ekstase‹, das heißt Wandlung und Sublimation in physischer, in fleischlicher Gestalt. Sie läßt sich dem Stand der ›Gnade‹ entgegensetzen, den Matisse am Ende seines Lebens erlangt und der ein deutliches Zeichen für die Spiritualität ist, die seinem schöpferischen Vorgehen innewohnte. (Wofür soll man sich entscheiden, für das Paradies eines Matisse oder Picassos Hölle? Das Goldene Zeitalter oder das Zeitalter des Menschen?) Picasso bleibt in der Tat bis zum Schluß der Maler des Menschen, des Fleisches, der körperlichen Liebe. Daher sein Festhalten an der Figur, an der stofflichen Dichte der Bilder und daher diese Besessenheit vom Tode als dem einzigen Lebenshindernis. ›Eros und Thanatos‹ – ist Picasso, wie manche schrieben, der letzte Renaissancemaler, »der letzte Vertreter des griechischen Erbes«?[36] Äußerungen wie diese aus dem Jahr 1966 waren diktiert von einer modernistischen und fortschrittlichen Sicht der Kunstgeschichte, die dazu neigte, Picasso in die klassische humanistische Kultur einzusperren, aus der er gewiß hervorgegangen ist, und ihm bei jeder Gelegenheit Duchamp entgegenhielt: »Sie plündern den Laden von Duchamp«, erwiderte Picasso, »und tauschen die Verpackungen aus.«[37]
Es scheint jedoch eher, daß der Picasso der letzten Jahre zu seinen Ursprüngen, zu seiner *hispanidad* zurückfindet und sich so den großen Spaniern annähert, den Malern und Dichtern des 17. Jahrhunderts, die ihr Bemühen um Realismus mit einer aus der Phantasie und dem Imaginären genährten Fiktion verbanden und ihre Spiritualität aus der Materie schöpften. Cervantes, Góngora, Quevedo, Calderón und Velázquez sind seine wahren Väter, und er ist zweifellos der letzte Vertreter des spanischen *Siglo de Oro,* dieses Barocks aus Überspitzung und Nüchternheit, Gelächter und Prachtentfaltung. In dieser Weltsicht, in der »das Leben ein Traum« ist, eine Komödie, ein Theaterstück, trägt der Mensch eine Maske, und das Gemälde ist ein Spiegel. Abwechselnd Harlekin, Minotaurus und Musketier, verkleidet sich der Künstler, um sich besser zu offenbaren. Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit verstehen läßt, wie Nietzsche schrieb. Sein Lebtag, berichtet Malraux, habe Picasso die Maske gesucht, das heißt das Zeichen, das Symbol, die Zusammenfassung, den Fetisch: von der Negermaske zu den *Tarocks* von Avignon ist es in der Tat immer dieselbe Suche. Verwies aber die ursprüngliche oder romanische Maske auf eine andere, unsichtbare Wirklichkeit heiliger oder göttlicher Ordnung, so verweisen die Masken Picassos auf nichts als die Malerei, auf ihn selbst, auf die Schöpferkraft. Die Analyse dieser letzten Periode, von den Variationen bis zu den Archetypen, zeigt, daß Picasso eigentlich nicht nur Kronos ist, der seine Kinder verschlingt, um die Zeit anzuhalten, noch der angekettete Prometheus, der dafür büßt, das Feuer gestohlen zu haben, sondern daß er vielmehr wie Phönix immer wieder aus seiner Asche aufersteht, indem er seine Energie aus einem ständigen Prozeß von Aufbau und Abbau, von Tod und Wiedergeburt schöpft. »Man ist sich sein eigener Prometheus, Verschlingender und Verschlungener zugleich.«[38] Er erlebt seine Gegensätze und seine Zwiegestaltigkeit als eine dynamische Spannung, als Triebfeder seiner Vitalität, und nimmt es hellsichtig hin, daß zu guter Letzt »kein bißchen hinter dem Spiegel ist«, nur

17
Mann mit Pfeife
(Homme à la pipe)
18. Juli 1971
Zervos XXXIII, 104
Privatsammlung

18
Mutter und Kind
(Maternité)
30. August 1971
Zervos XXXIII, 168
Musée Picasso, Paris

19
Mann mit Flöte und Kind
(Homme à la flûte et enfant)
29. August 1971
Zervos XXXIII, 167
Privatsammlung

20
Der junge Maler
(Le jeune peintre)
14. April 1972 (III)
Zervos XXXIII, 350
Musée Picasso, Paris

die Leere und das Nichts. Picasso, der Maler der Leere (des Nichts, also, um Heidegger zu folgen, des Seienden). Eine Leere, die er auf vielfache Weise verspürt und wiedergegeben hat: Sie äußert sich paradoxerweise in seinem besessenen Ansammeln, bestätigt sich in seiner kosmischen Sicht des Universums und deutet sich schließlich in den letzten Zeichnungen und grapischen Blättern an, wo das weibliche Geschlecht, die Lebensmatrix, die als klaffendes Loch erscheint, gedanklich und bildnerisch dem Maskengesicht gegenübersteht, das den Tod verbirgt. Daher die Fehldeutungen und das Unverständnis beim Publikum in Avignon, das gleichermaßen von der Form schockiert wie unzugänglich für einen Sinn war, der sich ihm entzog. »Die Erben seiner Formen verwarfen seinen Geist, die Erben seines Geistes ließen seine Formen nicht gelten«, schrieb Malraux.[39]

Avignon: Das Jüngste Gericht

Die beiden Ausstellungen in Avignon (für Picasso entschieden ein magischer Name, vom ›Bordell‹ über die Periode von 1914 bis zum Papstpalast) erscheinen als Wendemarke in der Geschichte der Malerei des ausgehenden 20. Jahrhundert. Dem Blick einer Generation strikt formalistischer und postmatisse'scher Obedienz entgangen, von manchen heftig kritisiert und nur von einigen wenigen bedingungslosen Bewunderern gelobt, offenbaren sie sich heute, im Zusammenhang der zeitgenössischen Kunst betrachtet, in ihrem ganzen Reichtum, ihrer Neuheit und Kühnheit. Picasso in Avignon: »Der Papst der modernen Kunst in der Verbannung.«[40] Die rahmenlosen, in die Höhe und serienweise gehängten Gemälde, eine ausgelassene, kunterbunte Maskerade von Männern mit Schwertern, Paaren, nackten Frauen und druckgraphischen Portraits, dicht an dicht auf den kahlen Wänden der Kapelle aufmarschierend gleich gotteslästerlichen Exvotos, sie bilden das ›Jüngste Gericht‹ des alten Picasso. Eine Malerei »voller Schall und Wahn«, in der alles von einem Bild aufs andere verweisend sich bewegt und widerhallt, das Rasseln der Säbel, der Bausch der Federn, die Windung der Körper, die Halluzination der Blicke, das Ungestüm des Pinselstrichs. Picasso liefert uns hier sein künstlerisches Vermächtnis. Diese allerletzte Phase ist in der Tat die Quelle neuer bildnerischer Potentiale, der Durchbruch zu einer Erneuerung der gegenständlichen Bildsprache, ein Plädoyer für die wiedergefundene lyrische Kraft des Gemäldes. Es scheint, der späte Picasso hat für die Entwicklung der achtziger Jahre die Rolle eines Leitsterns, einer Bezugsgröße gespielt, vergleichbar dem Einfluß, den Matisse' Papierschnitte auf das Jahrzehnt von 1960 bis 1970 ausübten. Begünstigt wurde diese Wiederentdeckung durch den Abstand: »Man muß ihn vergessen, um ihn wiederzuentdecken«[41] (und Picasso hat das Purgatorium kennengelernt), und durch den zeitgenössischen Kunstkontext, also die Rückkehr zur Malerei, zur Figur, zum Neo-Expressionismus, zur Subjektivität,die seither die Wahrnehmung seiner Bilder ermöglichen und seinen Einsatz besser verstehen lassen. Ja, es scheint, die aktuelle Avantgarde hat das Problem dort wieder aufgegriffen, wo Picasso es 1973 zurückgelassen hatte: Erfinder einer auf absoluter Freiheit und Spontaneität gegründeten neuen bildnerischen Schrift, Ausdruck einer phantasmagorischen und besessenen Welt, kollektive oder persönliche Mythologie, rüde, elementare Ästhetik des *mal-peint,* des Unfertigen, Bildzitate und Bloßlegung der Materialität der Malerei. So widerspricht dieses Erbe dem strengen Verdikt von Roger Caillois, der 1975 schrieb: »Ich sehe ihn am Ursprung von Nichts!«[42] Es ist demnach eine Lektion in reiner Malerei, gegeben von einem Maler, der, weil er die Essenz der Malerei von der Kunst des Malens trennte, die ewige Frage vom ›Ende der Malerei‹ umging, eine Malerei, die letzten Endes nicht aufhört zu ›sterben‹. »Was wird die Malerei machen, wenn ich nicht mehr da bin? Sie wird wohl über meine Leiche gehen müssen! Sie kommt ja nicht daran vorbei, oder?«[43]

Und heute wird man gewahr, daß die reinen Maler, gleich ob ›Macher‹ oder ›Theoretiker‹, noch immer mit denselben Grundproblemen beschäftigt sind, die Picassos Vorgehen aufgeworfen hat und die das Gemälde notwendig stellt: die unendlichen

plastischen Möglichkeiten der Figur und ihrer Einschreibung in den Bildraum, die symbolische Funktionsweise des Bildes (Maske, Spiegel, Wand), die Identität des Künstlers, die Geschichte der Malerei, eine Lektion auch in der totalen Hingabe des Schöpfers an sein Werk: »Jedes Bild ist eine Phiole von meinem Blut«, sagte Picasso. Diese Hingabe ist, wie Michel Leiris unterstreicht, kein Ausdruck eines romantischen Pathos, denn sie geht einher mit einem ironischen Scharfblick, der sich bewußt ist, daß der Spieleinsatz der Kunst das Spiel ist. Wie alle Spanier hatte Picasso einen Sinn für Komik, der zuweilen grausame, groteske, finstere Formen annahm. »Was heißt es, weiterzugehen, mit einem Bild die Schallmauer zu durchbrechen? Heißt es, nichts auf die Leinwand zu malen? Egal was zu machen? Oder heißt es, van Gogh zu sein?«[44] Mit anderen Worten: Was bedeutet das Überschreiten des Realen? Bedeutet es die Abstraktion, den Nihilismus oder das innere Drama des Künstlers, seine tiefe Angst? Je weiter der Künstler in sich selbst geht, desto weiter kommt er in der Malerei. Indem er sein persönliches Universum zu universalen Mythen und seine eigene Geschichte zu *der* Geschichte erweiterte, machte Picasso seine Kunst zu einem ›Diskurs über die Welt‹. Die letzte Botschaft, die er uns zu guter Letzt in dieser Schlußapotheose übermittelt, ist ganz einfach die der Begeisterung, ein selten gewordenes Gut in diesen Zeiten ästhetischer Demoralisierung. Picasso hat bis zum letzten gelebt, bis zum letzten geliebt, bis zum letzten geschaffen und dabei das vollendete Beispiel für die Rückkehr zur ›Kindheit‹ der Kunst gegeben, diesem Moment, wo alles immer noch zu beginnen ist. »Das heißt Morgenröte…«[45]

21
Sitzender alter Mann
(Vieil homme assis)
26. September 1970 / 14. November 1971
Zervos XXXII, 265
Musée Picasso, Paris

Übersetzung: Stefan Barmann

Teilveröffentlichung aus: *Le dernier Picasso 1953–1973,* Paris 1988, S. 17–52.

1 Handschriftlicher Vermerk auf dem dritten Titelblatt des Skizzenbuchs MP. 1886, datiert 10. 2. 63 bis 21. 2. 63, zum Thema ›Der Maler und sein Modell‹.
2 Ausst.-Kat. *Pablo Picasso. Das Spätwerk,* Kunstmuseum Basel, Basel 1981.
3 Ausst.-Kat. *Picasso, The Last Years (1963–1973),* Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1984.
4 A. Malraux, *La Tête d'obsidienne,* Paris 1976, S. 110 [Ersch. 1974. Dt.: *Das Haupt aus Obsidian,* Aus dem Französischen von Ulrich Friedrich Müller, Frankfurt am Main 1975].
5 H. Parmelin, *Voyage en Picasso,* Paris 1980, S. 82–83.
6 »Picasso à Tériade«, in: *L'Intransigeant,* 15. Juni 1932, Neuabdruck in *Verve,* vol. V., Nr. 19–20, 1948.
7 A. Vallentin, *Picasso,* Paris 1957, S. 268.
8 A. Malraux 1976, S. 11.
9 Vgl. Ch. Geelhaar, in: *Pablo Picasso. Das Spätwerk,* 1981, S. 30–32.
10 P. Schneider, *Matisse,* Paris 1984, S. 740.
11 Brassaï, »The master at 90 – Picasso's Great Age Seems only to Stir up the Demons Within«, in: *The New York Times Magazine,* 25. Oktober 1971.
12 H. Parmelin 1980, S. 81.
13 *Stilleben mit Stierschädel* (1942), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
14 P. Daix, *Picasso créateur,* Paris 1987, S. 378.
15 Zitiert bei K. Gallwitz, *Picasso Laureatus. Sein malerisches Werk seit 1945,* Lausanne 1971, S. 166.
16 H. Parmelin, *Picasso, Notre-Dame-de-Vie. Secrets d'alcôve d'un atelier,* Paris 1966, S. 19 [Dt.: *Ateliergeheimnisse. Der Zauberer von Notre-Dame,* Hanau 1971].
17 H. Parmelin, *Picasso, Le peintre et son modèle. Secrets d'alcôve d'un atelier,* Paris 1965, S. 40 [Dt.: *Ateliergeheimnisse. Der Maler und sein Modell,* Hanau 1969].
18 H. Parmelin 1965, S. 30.
19 H. Parmelin 1966, S. 111.
20 H. Parmelin 1966, S. 111.
21 Roland Penrose, *Picasso. His Life and Work,* New York 1973, S. 361.
22 *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918,* hg. v. d. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Tagebuch III, Eintrag Nr. 943, Stuttgart 1988, S. 363.

22
Kopf (Selbstbildnis)
(Tête (Autoportrait))
30. Juni 1972
Zervos XXXIII, 435
Privatsammlung, Tokio

23 Äußerung von Douglas Cooper, in: *Connaissance des Arts,* Nr. 257, Juli 1973, S. 23. Diese Äußerung läßt sich eigentlich wie ein Handschuh umstülpen: Das »zusammenhanglose Gekritzel« ist ein bewußt gewähltes Verfahren. »Greis«, gewiß, aber wurde des öfteren ein von solcher Vitalität durchpulster »Greis« gesehen? Und »Vorzimmer des Todes«, freilich, denn Picasso malt ja im Angesicht des Todes.
24 H. Parmelin, *Picasso. Les Dames de Mougins,* Paris 1964, S. 30.
25 P. Schneider 1984, S. 663.
26 P. Cabanne, *Le siècle de Picasso,* Paris 1975, S. 347.
27 Cabanne 1975, S. 308 und 449.
28 D. Sylvester, »Fin de partie«, in: Ausst.-Kat. *Le dernier Picasso,* Paris 1988, S. 134.
29 Zitiert bei K. Gallwitz 1971, S. 166.
30 R. Penrose 1973, S. 561.
31 H. Parmelin 1966, S. 41.
32 O. Paz, *Marcel Duchamp on the Castle of Purity,* London 1970 [Dt.: *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp,* Berlin 1987. Dt. von Rudolf Wittkopf].
33 H. Parmelin 1966, S. 83.
34 R. Penrose 1973, S. 47.
35 J. Bergamín, Vorwort zu K. Gallwitz, 1971.
36 H. Télémaque, in: *Arts,* Nr. 61, 1966, S. 37.
37 H. Parmelin 1980, S. 71.
38 H. Parmelin 1966, S. 120.
39 A. Malraux 1976, S. 78.
40 K. Levin, ›Die Avignon-Bilder‹, in: *Picasso. Das Spätwerk,* 1981, S. 68.
41 J. Hélion, »Le courage illimité de Picasso«, in: *L'Arc,* Nr. 82, 1981, S. 44–48.
42 R. Caillois, »Picasso le liquidateur«, in: *Le Monde,* 28. November 1975.
43 P. Cabanne 1975, S. 411.
44 H. Parmelin 1966, S. 24.
45 Anspielung auf Giraudoux' Theaterstück *Elektra:* »Wie nennt man das, wenn der Tag aufgeht wie heute und alles verdorben und vernichtet ist und überall der Himmel hereinschaut?« Eine Bettlerin: »Das heißt Morgenröte.« [A. d. Ü.]

Bernard Marcadé

Liquidator oder Wegbereiter? Der späte Picasso im Blick der Kritik

»Man muß der modernen Kunst den Garaus machen, damit man eine andere betreiben kann.«

»Kein anderer Künstler der Weltgeschichte hat zu Lebzeiten einen so lautstarken, so umfassenden, so vielgestaltigen Ruhm erfahren wie Picasso.«[1] Mit diesen Worten leitet André Chastel seinen Artikel über die Hommage ein, die dem Künstler 1966 auf Anregung André Malraux' im Grand Palais und im Petit Palais in Paris bereitet wurde. Im weiteren Verlauf seines Textes kennzeichnet ihn der des Soziologismus doch einigermaßen unverdächtige Kunsthistoriker als »Minotaurus der Notorietät«. In der Tat, 1966 steht Picasso, der seinen fünfundachtzigsten Geburtstag feiert, als Künstler und Medienereignis auf dem Gipfel seines Ruhms. Seine Person rangiert sowohl in den vermischten Meldungen als auch im politischen und gesellschaftlichen Leben ganz vorn. Unzählig die Photographien, die ihn, der sich bereitwillig auf die verrücktesten Inszenierungen einläßt, im Atelier, beim Stierkampf oder in Begleitung seiner wechselnden Frauen zeigen… 1966 ist Picasso zwar keine eigentlich populäre Persönlichkeit, stellt aber eine echte ›öffentliche Erscheinung‹ dar, die gleichermaßen irritiert wie zur Bewunderung zwingt. Die junge Intellektuellen- und Künstlergeneration der ausgehenden sechziger Jahre mißtraut ihm und empfindet doch für ihn eine zumeist uneingestandene Faszination. Picasso ist für die Intelligenzija eine ›sperrige‹, das heißt schwer zu übergehende Figur. Ein Jahr zuvor hatte der englische Kunstkritiker John Berger sich in einem Buch mit dem vielsagenden Titel *Success and Failure of Picasso* den lebenden Mythos vorgenommen. Er äußerte in dieser Schrift etliche Vorbehalte gegen die Entwicklungen, die das Werk des Malers seit Kriegsende genommen hatte. Picasso sah sich von Berger der Sünde des Narzißmus bezichtigt: »Jeder Künstler braucht ein gewisses Selbstbewußtsein, das aber hier zur Selbstgefälligkeit, zu einer Form von Narzißmus wird. Picasso beginnt sich selbst zu pastichieren.«[2] Wie wir sehen werden, sollte dieses Argument bis zum Tode des Künstlers und noch darüber hinaus immer wieder auftauchen.

Die Kritik nahm die Ausstellung von 1966 insgesamt eher günstig auf: so *Le Monde* (Jacques Michel und Michel Conil Lacoste), *Les Nouvelles Littéraires* (Pierre Gascar und Hélène Parmelin) und natürlich *Les Lettres Françaises* (Raoul-Jean Moulin, Pierre Descargues, Georges Boudaille und Pierre Daix). Roger van Gindertael scheint im *Combat* den Enthusiasmus seiner Kollegen nicht zu teilen, fragt er sich doch angesichts dieses »heute wieder zusammengefügten und en bloc gezeigten historischen Monuments«[3], ob Picasso ein Maler sei. Claude Roger-Marx weigert sich in *Le Figaro littéraire*, »diesen außerordentlichen Nachschöpfer von Bildern selig zu sprechen, der auch der grausamste Bilderstürmer aller Zeiten ist«.[4]

Am besten aber kommen die gemischten, widersprüchlichen Gefühle gegenüber Picasso zweifellos in der Picasso gewidmeten Sondernummer der Zeitschrift *Arts* zum Ausdruck. Pierre Cabanne bezeichnet den Künstler in seinem Einführungstext als den »größten Maler des 20. Jahrhunderts«; Vasarely macht ihn zum Wegbereiter der Kinetik (»Seine zweideutigen Köpfe, halb von vorn, halb von der Seite, haben mich zu langanhaltenden und gründlichen Überlegungen geführt. Enthielten sie nicht im Keim den Gedanken Raum-Zeit-Bewegung?«)[5]; Henri Lefebvre hingegen bezieht sich auf die ›Metasprachlichkeit‹ (»Mit Picasso gibt sich die Malerei als Sprache zu erkennen, und wir treten in die Metasprache der Malerei ein«).[6] (Amüsant zu lesen ist in dieser Nummer die allgemeine Darlegung von Jean Lecanuet: »Picassos Werk bekräftigt für mich die unbeugsame Freiheit des wahren Schöpfers, im Grunde die des Menschen des 20. Jahrhunderts

gegenüber seiner Gegenwart«,[7] flankiert von der Bemerkung François Mitterands, der es ablehnt, irgendein Urteil über das Werk zu fällen: »Danken wir Picasso für die Ehre, die er uns in seinem freiwilligen Exil bewiesen hat, und daß es ihm gefällt, in unserem Land zu leben und zu arbeiten.«)[8]

Duchamp und Matisse

Mit Pierre Restany verschärft sich die Kritik. Dem ›Erfinder‹ des *Nouveau Réalisme* gilt Picasso unrettbar als Maler der Vergangenheit: »Der Picasso von 1966 geht uns nichts mehr an, er gehört in die unmittelbare Vergangenheit unserer Kultur [...]. Seine eigene Vitalität dreht sich im Kreis oder ist, wenn man so will, zu einem rein soziologischen Phänomen geworden: eine Handgelenksgymnastik, eingebettet in eine rigorose Lebenshygiene.«[9] Restany datiert Picassos »Entaktualisationsprozeß« auf die Jahre 1955–1960, eine Epoche, in der der Maler sich seiner Ansicht nach von Matisse behexen ließ (»Durch das Raster Matisse verfällt Picasso dem Manierismus seiner selbst«).[10]
Diesem »Picasso, [der] dem Picassismus den Garaus machte, indem er seine geringfügigsten Geheimnisse unters Volk brachte«, setzte Restany die Figur Duchamps entgegen, dessen seit rund vierzig Jahren totgeschwiegenes Werk nicht aufhört, die Kunst der neuen Generation zu befruchten: »Den Meister der Betriebsamkeit haben die Jungen gegen einen Denkmeister, ein Idol des ›Sichtbarmachens‹ ausgewechselt.«[11]
Umgekehrt denkt Philippe Sollers, daß Picassos Werk eine Art Enzyklopädie der Malkunst von den Ursprüngen bis Cézanne bildet, das, gerade weil es den Lehren von Cézanne und von Matisse nicht gefolgt ist, außerhalb der heutigen Kunstproblematik steht: »Er faßt zusammen, verfeuert und mustert, was bis Cézanne als ›Malerei‹ gesehen wurde. Aber der ›andere Raum‹ kommt nicht durch ihn; durch Cézanne, Matisse und derzeit Klein und Rothko hindurch sehen wir *anders,* ohne Verweis auf die historischen repräsentativen Formen, sehen von der Linie, Farbe, Dimension her.«[12]
Diese Verweise auf Duchamp und auf Matisse sind durchaus nicht arglos. Sie gehen einher mit dem neuen ästhetischen Empfinden, das von der Minimal- und Konzeptkunst über Pop Art und *Nouveau Réalisme* bis zur *Arte povera* und der Bewegung *Support-Surface* die Auffassung vertritt, daß Picassos Beitrag zur Moderne hauptsächlich mit dem Kubismus verbunden sei, daß sein Werk sich später in den Verirrungen von Surrealismus, Neoklassizismus und Gegenständlichkeit ganz allgemein verfahren habe und deshalb nicht mehr an diesem ›Königsweg‹ teilhabe, der von der Autonomie der Malerei zur Flächigkeit und von dort aus zur Abstraktion, zum Konzept und zum Happening führt.
Es nimmt in dieser Hinsicht nicht wunder, daß Clement Greenberg, der Meister des Modernismus und des Spezifikums, 1966 in den Spalten des *Artforum* feststellen konnte: »Picassos Kunst ist nicht länger unverzichtbar.«[13]

Rhetorik und Humanismus

Das dem Maler gewidmete Dossier schließt mit einem Text von Claude Lévi-Strauss, der dem Werk Picassos die härtesten, weil theoretischsten Hiebe versetzt. Nachdem er eingangs erklärt hat, Picasso sei ein »genialer Maler« und er »verneige sich vor seinem Genie«, macht der Anthropologe sich daran, dessen Vorgehen Punkt für Punkt auseinanderzunehmen. »Es ist ein Werk«, schreibt er übergangslos, »das weniger eine originale Botschaft vermittelt, als vielmehr eine Art Zerlegung des Codes der Malerei betreibt.«[14]
Picasso ist für Lévi-Strauss schlechthin das Symptom für die »rhetorischen« Verquertheiten der zeitgenössischen Kunst. Im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen, die dem Kubismus entscheidenden Einfluß auf ihre Methoden zuerkennen, sieht er in Picassos Kunst eine »Interpretation zweiten Grades, einen bewunderswerten Diskurs über den malerischen Diskurs«[15], eine Weise, sich von der Wahrheit der Welt zu entfernen.
»Das Problem des Kubismus ist, daß seine Natur eine Natur zweiten Grades ist, eine Natur, wie sie aus vorhergehenden Interpretationen oder Manipulationen erwächst.«[16]

Lévi-Strauss greift hier auf seine Weise die alte platonische Argumentation wieder auf, die die Kunst ganz allgemein – und die Malerei insbesondere – als Blendwerk und falschen Schein verwirft. Der künstlichen Produktion des zeitgenössischen Kunstwerks, das sich der Reproduktion und der Interpretation verschreibt, setzt der Anthropologe die Unmittelbarkeit der Naturwissenschaften entgegen, die ihm zufolge von einem »richtigeren Gefühl für das Schöne und Wahre« herrührt.
Wenn Lévi-Strauss in Picasso »ein Schlüsseldokument für die Geschichte unserer Zeit« erkennt, dann eben in dem Sinn, daß der Maler geradewegs dem ›Humanismus‹ unserer Epoche Ausdruck gibt. Indem er dazu beiträgt, »diese Art geschlossene Welt noch einmal zu verengen, worin der Mensch von Angesicht zu Angesicht mit seinen Werken sich einbildet, er genüge sich selbst«, macht Picasso sich zum Komplizen dieser großen geistigen und moralischen Verirrung, die in dem Anspruch besteht, »den Menschen als gesondertes Reich zu konstituieren«.[17]
Im letzten Absatz seines Artikels bekennt sich Lévi-Strauss zu seinem Geschmack in Sachen Kunst und Ästhetik: »Ich glaube nicht, daß ich mich neben einem Meisterwerk des Kubismus oder einem Meisterwerk der abstrakten Kunst noch wohlfühlen würde, aber mit Max Ernst schon, und auch mit Paul Delvaux, weil man bei ihnen trotz ihres Wissens eine Frische findet. Und sonst mit naiven Malern oder dem einen oder anderen Meisterwerk des Kunsthandwerks, womit morgen die Messe eröffnet…«[18]
Was den Anthropologen stört, soviel dürfte jetzt klar sein, ist der seiner Aussage nach von der Kunst gestellte Anspruch, sich auf das Niveau einer Wirklichkeit zu erheben, die der wahren Wirklichkeit der Welt trotzen will. Deshalb stellt Lévi-Strauss das Vorgehen Picassos und das der abstrakten Kunst, die einander doch historisch entgegenstehen, auf dieselbe Ebene. Es drückt sich in dieser Analyse so etwas wie ein Heimweh nach einer Kunst aus, die sich in Übereinstimmung und im Einklang mit der Natur befände. Die Enttäuschung, die der Wissenschaftler äußert, ist die eines Mannes, der erkennt, daß die Welt sich gewandelt hat, und der im selben Zuge erkennt, daß die Kunst diesen Wandel vorwegnimmt, sich aber gleichzeitig weigert, es zuzugeben.
Diese Argumentation, die das Herzstück des Werks selbst angreift, wurde rund zehn Jahre später von Roger Caillois in einem langen Artikel mit dem vielsagenden Titel »Picasso, le liquidateur«, den er in der Tageszeitung *Le Monde* veröffentlichte, wieder aufgenommen und weiterentwickelt.
»Seit Picasso mit der Kunst des Malens gebrochen hat, hat die Malerei, wenn nicht gar die Kunst, sich nicht wieder davon erholt.«[19] Mit diesen Worten leitet der Autor seinen Text über Picasso ein, den er anläßlich des Erscheinens von Malraux' Buch *Das Haupt aus Obsidian* schrieb. Er verdeutlicht sogleich, daß die durch den Maler aufgebrochene Krise an einer allgemeineren Wertekrise teilhat: »Freilich beschränkt die Krise sich nicht auf Picasso allein, und es steht fest, daß sie zum andern nicht nur das Gebiet der Kunst betrifft.«[20] Picassos Kunst ist par excellence das Beispiel, das Symptom für eine tiefgreifende Umwälzung der gegenwärtigen Zivilisation.
Das erste von Caillois gebrandmarkte Merkmal ist Picassos, seiner Meinung nach, beispielloses Verhältnis zur »Respektlosigkeit«. Traditionell trägt die in der Kunst und in der Moral wirkende Respektlosigkeit den etablierten Gesetzen und Werten Rechnung, und sei es, um sie zu denunzieren. Picassos Respektlosigkeit ist von ganz anderer Natur, weil sie keinerlei Vorurteil Tribut leistet: »Der Maler glaubt sich im Recht, die anatomischen Modelle, die er vor sich hat, das heißt die Ordnung, der er selber angehört, nach seinem Gutdünken abzuwandeln.«[21] Caillois erklärt dieses Vorgehen für haltlos und unverantwortlich, weil es »sich an der blanken Idee festmacht«. In dieser Hinsicht trifft sich das Argument des Schriftstellers mit den – klassischeren – Argumenten der Verächter der abstrakten Malerei. »Picasso setzt alles daran, zu malen, was die Natur in keinem Fall hervorbringen könnte.«[22] Doch ist Picassos Malerei gerade das Gegenteil einer nicht-gegenständlichen Malerei. Picassos Respektlosigkeit ist um so respektloser,

als sie sich *innerhalb* der gegenständlichen Malerei vollzieht. (Im Grunde genommen ›vergegenständlicht‹ Picasso das nicht zu Vergegenständlichende. Er führt das Monströse vor und benennt das Unnennbare.)
Angesichts des hochskandalösen – weil der logischen Funktionsweise trotzenden – Charakters einer solchen Haltung ist die Schwierigkeit nur noch durch eine soziologische Betrachtungsweise zu umgehen. Der Erfolg des Malers soll folglich der Aufspaltung zwischen seiner Vergangenheit als ›guter‹ Maler und seiner seither skandalösen Aktivität geschuldet sein: »Picasso hat die Vergangenheit eines großen Malers hinter sich, der er virtuell immer noch ist. Was bleibt, ist seine Kühnheit.«[23]

Willkür und Gelächter
Mehr noch als die Respektlosigkeit, die sich auf das Spiel der Nichtachtung freilich nicht einläßt, sind für Caillois Willkür und Gelächter die Merkmale der Kunst Picassos, aber auch der Kunst aus der Zeit der ›Verliese des Vatikan‹ und des ›Manifests des Surrealismus‹. »Die Macht des Fürsten herrscht ungeteilt und schrankenlos«, schreibt Caillois, »allerdings kann sie sich nur in eine Richtung vollziehen, als Gelächter, andernfalls käme sie in den Verdacht des Selbstbetrugs oder der Knechtschaft. Tatsächlich sind die von Picasso gemalten Formen nie reproduzierte oder spontan entstandene Formen; sie stellen sich als Mißgestaltung, als riskierte oder kalkulierte Kombinationen anderer Formen dar. Es sind geborstene, zugerichtete, manipulierte Formen. Sie zertrümmern Figuren, wie sie die Natur liefert, eher verhöhnend als im Wettstreit mit der Natur, oder sie verunglimpfen das Erbe vorangegangener Künste, mit denen es zu brechen gilt.«[24]
Roger Caillois' Analyse ist schön und triftig geführt, mit der Einschränkung, daß sie in einem moralisch negativen Sinn gelesen werden muß. Der Schriftsteller scheint Gefallen daran zu finden, den in Picassos Malerei wirksamen Prozeß zu beschreiben, was er sich jedoch selbst nicht eingestehen kann. Caillois beschreibt nämlich sehr richtig, wie Picassos Kunst, wiewohl sie im Grunde gegenständlich bleibt – und gerade weil sie an die Figur gebunden bleibt –, die traditionellen Gliederungen und Konfigurationen der Welt entgleisen läßt. Es ist ganz so, als zeichnete der Schriftsteller ohne es zu wissen einen Skandal auf, den er mit aller Kraft verleugnen möchte, der sich aber gegen seine eigene Absicht aufzwingt.

Am Ursprung des Nichts
Caillois' Kritik muß, will sie wirklich Kritik sein, notwendig das Terrain wechseln. In der Tat spricht der Schriftsteller schließlich Picassos Malerei und Plastik jeglichen *Werk*-Charakter ab. Er stellt die ›wahre‹ Schöpfung, die er als Neubildung definiert, der Arbeit Picassos entgegen, die er als eine Arbeit der Beschädigung und der Demontage kennzeichnet. Der aus Sattel und Fahrradlenker geformte Stierkopf gilt ihm als Symptom für das ingeniöse Vakuum des Künstlers. Desgleichen fragt er sich schockiert, wie Picasso angesichts der *Venus von Lespugue* sagen konnte: »Ich könnte sie mit einer Tomate machen, durch die eine Spindel gesteckt ist, nicht wahr?« Denn für Caillois besteht die Schönheit der Venus vor der Idee Picassos und läßt diese im selben Zug überhaupt erst bestehen.
»Bei ihm ist alles am Vergangenen aufgehangen. Ich sehe ihn am Ursprung des Nichts: seine Neugierde vermischt sich mit dem Untergang.«[25]
Picasso sieht sich hier bezichtigt, nichts zu erfinden und im Namen einer Ideologie des Neuen die Kunst zu einem Recycling-Unternehmen zu machen. »Die Vielzahl der zeitgenössischen Künstler, die in der Nachfolge Picassos die Innovation für den höchsten aller Werte halten, machen keine Kunstwerke mehr (und haben es auch gar nicht mehr vor), selbst wenn sie aus der Macht der Gewohnheit heraus und in Ermangelung des geeigneten Vokabulars dabei bleiben, sich Künstler zu nennen, und die Kritik sie

weiterhin für solche hält. In Wirklichkeit liquidieren sie die Kunst und die Schönheit. Der Begriff des Werks und erst recht des Meisterwerks gilt nicht mehr. Es sind eher Ideen, was die Künstler mit atemloser Fieberhaftigkeit in Umlauf bringen.«[26] Folgerichtig setzt Caillois Picassos Stierkopf in Beziehung zu Duchamps *ready-mades* und Yves Kleins Aktionen.
Angesichts der Offenkundigkeit der Tatsachen ist Roger Caillois genötigt einzuräumen, daß der Begriff des Kunstwerks, wie er sich – von der Renaissance bis Picasso – entwickelt hat, zweifellos keinen Bestand mehr hat. »Ich denke«, schreibt er, »daß dieses Jahrhundert von nun an einen Weg geht [...], der notwendig im völligen Verschwinden der Kunst als spezifischer Aktivität mündet, einen Weg, der im Gegenteil ihr Einfließen in die Gesamtheit der Industrien mit sich bringt, ihre Rückkehr zu Technik und Können, mit einem Wort, zu langwieriger und sorgfältiger Ausführung.«[27]
Diese Komplizenschaft zwischen Duchamp und Picasso kann von daher nach Caillois' Auffassung nur der Liquidation der Kunst Vorschub leisten, dem Vorzeichen für ihr baldiges Ende: »Ich sehe Picasso keinesfalls als einen freigiebigen Sämann künftiger Keime, sondern als den besonnenen und höhnischen Liquidator einer mehrhundertjährigen Unternehmung, deren baldigen Untergang er, wie die Ratten, die ein sinkendes Schiff verlassen, nahen spürte und deren Anmeldung zum Konkurs er durch seine klaren Spekulationen vorantrieb.«[28]

Der späte Picasso
Als dieser Artikel in *Le Monde* erschien, war Picasso seit zwei Jahren tot. Die große Ausstellung 1970 im Papstpalast von Avignon hatte die unglaubliche Produktion des Vorjahres zum Vorschein gebracht. Picassos Universum war damals auf dem Höhepunkt seiner Fülle. Die nach Art der holländischen Sammlerkabinette des 17. Jahrhunderts gehängten Gemälde entfalteten sich unter Mißachtung der Regeln des ›guten Geschmacks‹ und der Schicklichkeit mit solcher Freiheit, Frechheit und Fröhlichkeit, daß Jean Cocteau zu Recht sagen konnte, daß der Maler »schneller voranschritt als die Schönheit«.
Ein Jahr später wird anläßlich des neunzigsten Geburtstags des Malers eine Werkauswahl aus den französischen Staatssammlungen in der Grande Galerie du Louvre präsentiert. Bei dieser Gelegenheit veröffentlicht *Les Lettres Françaises* ein Dossier: *Picasso et la nouvelle génération.* Unter rund dreißig Künstlern äußern sich Antoni Miralda, Titus-Carmel, André Cadere und Bertrand Lavier über ihr wenn nicht bewunderndes, so doch wenigstens bestimmbares Verhältnis zum Werk des Malers. Claude Roger-Marx seinerseits spricht im *Figaro* von »Picassolatrie«.
Am 8. April 1973 stirbt Picasso auf seinem Anwesen Notre-Dame-de-Vie in Mougins. Am 23. Mai eröffnet in Avignon die Ausstellung »Pablo Picasso, 1970–1972«, die es ermöglicht, 201 vom Künstler ausgewählte letzte Gemälde zu sehen. René Char beschwört den grundsätzlich revolutionären Charakter des Werkes. André Chastel betitelt seinen Artikel in *Le Monde:* »Der Proteus des zwanzigsten Jahrhunderts« und Jacques Michel: »Der größte Formenerfinder und -zerstörer seiner Zeit«. Einzig François Pluchart, der junge Kritiker der Zeitschrift *Artitudes,* schreibt in *Combat* einen Gastkommentar mit gewollt provokantem Titel: »Der Klassenletzte«.

Angenehme Erleichterung
Leconte de Lisles Ausruf am Abend des Todes von Victor Hugo aufgreifend (»Endlich hat er den Horizont geräumt!«), sucht Pluchart in seiner Schmähschrift nachzuweisen, wie Picasso sich zum Komplizen der chauvinistischen und selbstherrlichen Pariser gemacht habe, »die bestrebt waren, die Kenntnisnahme jeglicher auswärtigen Kunstproduktion zu verhindern«. Der Maler hat sich Pluchart zufolge sämtliche avantgardistischen Wagnisse des 20. Jahrhunderts angeeignet und sie dabei verfälscht: »Er verfolgte

auf Schritt und Tritt die Arbeit des Nachwuchses, indem er sich alles zu eigen machte, was er unter die Finger bekam: Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Obskurantismus. Alles Neue, was die Kunst zum Denken beitrug, hat er deformiert, dekonstruiert. Mit seinen Methoden«, fährt er fort, »hat er es fertiggebracht, die echte Schöpfung zu verdunkeln, indem er sich einerseits bei einem über die großen Bewegungen der künstlerischen Geschichte schlecht unterrichteten Publikum als Erfinder ausgab und andererseits die wahre Schöpfung zum Gespött machte, die er somit verdunkelte und verfälschte.«[29]

Man sieht, die ›Dekonstruktion‹ war noch nicht in Mode. 1973 war sie noch Synonym für ästhetisches Übel und Sünde. Sonderbarerweise brandmarkt Pluchart, der Herold des Happening, den Skandalcharakter des Malers: »Picassos ganzer Ruhm fußt auf dem Skandal. Er veranlaßte, daß man der Verwüstung der Schönheit applaudierte.«[30] In anderen Zeiten wäre die Tatsache, als ›Klassenletzter‹ bezeichnet zu werden, eine Gewähr für subversive Radikalität gewesen. Hier hingegen wird sie zum Kennzeichen für eine Verfehlung an den Werten des ›Moralismus‹, der damals in den künstlerischen Avantgarde-Kreisen grassierte. Dort verwies man auf die Bestrebungen der Vereinnahmung, auf die Unterwerfung unter den Markt, die Spekulation… Im Zuge dieser Logik wurden naturgemäß Malewitsch und Duchamp berufen, um die moralische und künstlerische Unreinheit des Malers von Mougins »auszuputzen«. Sein Tod konnte folglich nur als Erleichterung erlebt werden: »Heute ist Picasso gestorben. Der Kunst ist dadurch eine Last genommen, ganz so, wie man sich erbricht, um eine Mahlzeit loszuwerden, die einem im Magen liegt.«[31]

Ein Verdauungsproblem

Die Schwierigkeit, die Pluchart im Umgang mit Picassos Werk empfindet, ist gleichsam das Eingeständnis der Verdauungsprobleme einer ganzen Epoche: Die siebziger Jahre waren ja tatsächlich einer strengen Diät unterzogen, die es nicht zuließ, daß ein so ›reichhaltiger‹, das heißt so ›unverdaulicher‹ Brocken wie Picasso assimiliert werden konnte. Man mußte die beginnenden achtziger Jahre abwarten (die Ausstellungen von New York, Paris und Basel), damit der »späte Picasso« angemessen verstanden werden konnte, nämlich nicht als Malerei eines alternden Künstlers, sondern als die eines genuin »zeitgenössischen« Malers[32], der die neuen ästhetischen Formen vorwegnahm, die seit Ende der siebziger Jahre die Überzeugungen der vorangegangenen Jahrzehnte gestürzt haben.

Im Namen einer linearen Geschichtsauffassung wäre es einem nur recht gewesen, wenn Picassos letzte Gemälde als senile und regressive Rückstände dieser ›Rückkehr zur Ordnung‹ verstanden worden wären, einer Ordnung, die nicht aufhört, das ästhetische und moralische ›gute Gewissen‹ unseres Jahrhunderts zu durchgeistern.[33]

Man mußte sich eines Besseren belehren lassen: Die zehn letzten Jahre des Malers zeugten unabweislich davon, daß die Geschichte sich nicht bloß in eine Richtung bewegte, daß verschiedenstrebige Spannungsbögen sie durchzogen und daß das, was man etwas voreilig als ›Rückkehr‹ bezeichnete, eher als eine Neubelebung, ja eine Transfiguration verstanden werden mußte.

Der Ästhetik des Zitats und der Simulation stellt der »späte Picasso« die Übertreibung, die Hyperbel und die Hypertrophie entgegen.[34] Picasso lädt aller Aussagekraft entleerte Sujets mit neuer Energie auf und führt so den exemplarischen Nachweis, daß die Malerei, ehe sie in die Geschichte eingeht, zuerst eine Sache körperlicher Auseinandersetzung ist. »Was wird die Malerei machen, wenn ich nicht mehr da bin? Sie wird wohl über meine Leiche gehen müssen! Sie kommt ja nicht daran vorbei, oder?«[35]

Übersetzung: Stefan Barmann

1 André Chastel, En l'honneur de Picasso, in: Le Monde, 20. November 1966.
2 John Berger, La réussite et l'échec de Picasso, Denoël, Paris 1968, S. 215 (dt. Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso, Reinbek 1973. Neuauflage 1988).
3 Roger von Gindertail, in: Combat, 21. November 1966.
4 Claude Roger-Marx, in: Figaro littéraire, 17. November 1966.
5 Vasarely, in: Arts, Nr. 60 (16.–20. November 1966), S. 32.
6 Henri Lefebvre, in: Arts, Nr. 60 (16.–20. November 1966), S. 39.
7 Jean Lecanuet, in: Arts, Nr. 60 (16.–20. November 1966), S. 33.
8 Jean Lecanuet, 1966, S. 34.
9 Pierre Restany, in: Arts, Nr. 60 (16.–20. November 1966), S. 30.
10 Restany, 1966, S. 31.
11 Restany, 1966, S. 31.
12 Philippe Sollers, in: Arts, Nr. 60 (16.–20. November 1966), S. 35.
13 Clement Greenberg, in: Artforum, November 1966.
14 C. Lévi-Strauss, in: Artforum, November 1966, S. 40.
15 Lévi-Strauss, 1966, S. 40.
16 Lévi-Strauss, 1966, S. 40.
17 Lévi-Strauss, 1966, S. 41.
18 Lévi-Strauss, 1966, S. 41.
19 Roger Caillois, Picasso le liquidateur, in: Le Monde, 28. November 1975.
20 Caillois, 1975.
21 Caillois, 1975.
22 Caillois, 1975.
23 Caillois, 1975.
24 Caillois, 1975.
25 Caillois, 1975.
26 Caillois, 1975.
27 Caillois, 1975.
28 Caillois, 1975.
29 François Pluchart, Le dernier de la classe, in: Combat, 10. April 1973.
30 Pluchart, 1973.
31 Pluchart, 1973.
32 Vgl. Marie-Laure Bernadac, La peinture comme modèle, in: Le dernier Picasso, Ausstellungskatalog, Paris 1988.
33 Vgl. B. H. D. Buchloh, Figures d'autorité, chiffres de régressions, Ed. Territoires, Paris 1992.
34 Vgl. Guy Scarpetta, Picasso après-coup, in: Le dernier Picasso, 1988.
35 Zitiert von Marie-Laure Bernadac, in: Le dernier Picasso, 1988.

Freya Dittmann-Kohli

Produktivität und Kreativität im Alter: Eine psychologische Perspektive

Die folgenden Erörterungen sind aus der Perspektive der Psychologie geschrieben, die sich mit Forschung über das Altern und die zweite Lebenshälfte beschäftigt. In den empirischen und theoretischen Studien dieser Forschungsrichtung werden das Alter und das Altern nach den verschiedensten Gesichtspunkten untersucht, aber es wird auch die Entwicklung während der gesamten Lebensspanne einbezogen. In den meisten Studien wird nicht so sehr das Altern einzelner Personen untersucht, sondern ganz bestimmte Gesichtspunkte (wie etwa geistige und psychomotorische Fähigkeiten, Gedächtnisfunktionen, Persönlichkeitseigenschaften, Selbstkonzept, Zukunftsorientierungen, Gesundheit oder Angaben über die körperliche Verfassung) ins Auge gefaßt. Jahrzehntelange Forschungen über die Erscheinungen und Begleiterscheinungen des Alterns haben zu einem Bild der allgemeinen Entwicklung in der zweiten Lebenshälfte geführt, das als Hintergrund für die spezielle Sichtweise der Person und Entwicklung Picassos dient. Das heißt, die Besonderheiten dieses Mannes, sein hohes Alter und die kontinuierliche Produktivität bis zu seinem Tode werden mit den durchschnittlichen Tendenzen, mit dem Verlauf der Entwicklung eines Durchschnittsmenschen verglichen. Dabei können wir vorausgreifend und summarisch zunächst feststellen, daß der durchschnittliche Verlauf des Alterns weder in geistiger und physischer Hinsicht noch im Hinblick auf die Produktivität demjenigen von Picasso entspricht – ebensowenig übrigens, wie das der Fall für die früheren Entwicklungsphasen dieses Mannes ist.

Einerseits machen die Psychologen und Gerontologen Aussagen, die als zentrale Tendenzen verstanden werden müssen, weil sie nur Wahrscheinlichkeiten implizieren und über den Einzelfall nicht mit Sicherheit etwas aussagen können. Andererseits haben die empirischen Befunde deutlich gemacht, daß Entwicklungsphänomene und Alternsprozesse Variationen zeigen, daß es also zwischen verschiedenen Personen und Gruppen erhebliche Unterschiede in bezug auf den Verlauf des Alterns gibt. Dies gilt sowohl für Differenzen zwischen sozialen Gruppen, Kulturen und Gesellschaften, als auch zwischen einzelnen Individuen innerhalb einer Gruppe.

Die Biologie, die Fähigkeiten und Persönlichkeitskomponenten eines Menschen sind sowohl abhängig von der Umwelt, in der man aufwächst, als auch von genetischen Faktoren, also ererbten Anlagen. Beides hat auf die lebenslange Entwicklung und das Altern Einfluß. Selbst für physiologische Prozesse, Körpergröße, Gesundheit, Beweglichkeit und die biologischen Alternsprozesse gilt, daß sie sowohl von genetischen als auch von umweltbestimmten Einflüssen abhängig sind.

Der gesamte Lebensverlauf und natürlich auch die Lebenssituation eines Menschen wird also durch verschiedene Umweltfaktoren beeinflußt. Positive Umwelteinflüsse und Lebensbedingungen begünstigen die Entfaltung der Talente und der Persönlichkeit eines Menschen. Unter ungünstigen Lebensbedingungen, etwa bei Armut, schlechter Ernährung, mangelnder Schulbildung, negativen Einflüssen aus Elternhaus und Nachbarschaft, können Gesundheit, Lebensdauer, Fähigkeiten und Persönlichkeit negativ beeinflußt und eine volle Entfaltung verhindert werden. In diesem Sinne leben die Armen schlechter und sterben eher; Menschen ohne entsprechende Anregung aus der Umwelt entdecken ihre Talente nicht und können in höherem Alter auch nicht darauf aufbauen. Picasso war demgegenüber von seiner Umwelt begünstigt: In seinem Vater hatte er einen Wegweiser, in familiären und finanziellen Verhältnissen gab es keine tiefgreifenden schädigenden Konstellationen. Seine Umwelt schien sozusagen zu seinen inneren Anlagen zu passen, die wechselseitige Beziehung zwischen Anlage und Umwelt war günstig.

Für das biologische Altern, also die Lebensdauer und das Niveau an Energie und Gesundheit, scheinen zu einem erheblichen Teil genetische, in der besonderen Konstitution einer Person angelegte Faktoren wichtig zu sein, die man sozusagen als Ressourcen, als Ausgangsbasis für Lebenspraxis und Lebensplanung nutzen kann und die anderen Personen nicht verfügbar sind. Die empirische Forschung hat gezeigt, daß Personen trotz medizinisch gesehen positiven Umwelten unterschiedlich schnell altern und unterschiedlich krank oder gesund sind.
Picasso hatte, wenn man seine körperliche Verfassung, seine Lebensdauer und die Energie ansieht, mit der er fast bis zum Lebensende unvermindert ›produzierte‹, ein ungewöhnlich erfolgreiches Alter. Dies gilt auch dann, wenn man zunächst einmal davon absieht, daß er als Genie unter den Malern galt und gilt, und wenn man die Frage unberücksichtigt läßt, ob er fortdauernd kreativ oder innovativ war. Wenn ein Mann bis zu seinem Lebensende mit über 90 Jahren überhaupt produziert, selbständig lebt und offensichtlich geistig wach und in Gemeinschaft mit einer jungen Frau am aktiven Leben teilnimmt, erweist er sich damit als Person, die schon im biologisch-physiologischen Sinne sehr begünstigt ist. Dies wird noch deutlicher, wenn wir auf die letzten Jahrzehnte von Picassos Leben zurückschauen. Mit 60 sind die meisten Männer und Frauen zum Beispiel nicht in der Lage, noch eine Folge von Liebschaften zu haben und verschiedene Ehen einzugehen. Wenn wir Ehescheidungs- und Wiederverheiratungsstatistiken anschauen, ist man in diesem Alter nicht mehr bei den Aktiven. Ähnlich geht es mit der Alterssexualität bei den meisten Menschen in diesen Jahren nur noch selten sehr dynamisch, intensiv und abwechslungsreich zu.
Noch weniger häufig ist das Phänomen, daß ein Mann oder eine Frau fortgesetzt mit hoher Produktivität arbeitet, ohne in den Ruhestand zu gehen. In den meisten europäischen Ländern ist das durchschnittliche Pensionsalter unter 60, denn viele scheiden aus dem Erwerbsleben vor der gesetzlich geregelten Grenze von 65 Jahren aus. Eine unverminderte Leistungsfähigkeit im Berufsleben wird in der Wirtschaft jedoch nicht einmal bis zum Ruhestand erwartet. Wie allgemein bekannt ist, haben die meisten Menschen schon mit 40 Jahren große Schwierigkeiten, bei Bedarf einen neuen Arbeitsplatz zu finden. Die empirische Forschung über Arbeit und Altern zeigt für viele Berufe und Arbeitstätigkeiten eine Beziehung zum Alter, wenn auch nicht in jedem Fall. Häufig findet man einen Anstieg der Produktivität und Leistungsfähigkeit bis zum mittleren Alter von etwa 40 Jahren, danach nimmt beides dann allmählich ab, um mit 60 bis 65 nur noch einen Teil der ursprünglichen Leistungen zu erreichen. Diese Befunde gelten auch für viele wissenschaftliche und künstlerische Untersuchungen, wobei das Arbeitsgebiet jedoch einen gewissen Einfluß hat. Naturwissenschaftliche Höchstleistungen werden in einem früheren Lebensalter erbracht als sozialwissenschaftliche; bei künstlerischen Tätigkeiten sind die Befunde diesbezüglich weniger einheitlich. Es ist aber auch wichtig zu betonen, daß eine ebenfalls große Anzahl von Studien zeigt, daß mit der Erfahrung die Leistungsfähigkeit im Beruf zunimmt, oder daß man keinen Einfluß des Lebensalters auf die Leistungshöhe feststellt. Der Einfluß des Lebensalters ist jedoch besonders dort häufig zu spüren, wo unter Zeitdruck mit großer Genauigkeit gearbeitet werden muß und wo es auf eine präzise Kombination von Wahrnehmung und motorischer Ausführung ankommt. So ist bei Untersuchungen über die Reaktionsgeschwindigkeit und Wahrnehmungsfähigkeit älterer Personen im Verkehr der negative Einfluß des höheren Alters sehr deutlich zu spüren.
Um das Bild des Einflusses von Alter auf die Leistungsfähigkeit zu vervollständigen, müssen auch noch die Resultate experimenteller Untersuchungen an jungen und alten Personen erwähnt werden. Im Experiment oder in systematisch kontrollierten Studien müssen die Probanden standardisierte und zumeist wenig alltagsnahe Aufgaben lösen oder (Intelligenz-) Tests durchführen, deren Ergebnisse sich aber sehr eindeutig vergleichen lassen. Bei solchen altersvergleichenden oder längsschnittlichen Unter-

suchungen geistiger Leistungen wird – im Gegensatz zu Studien über Berufsleistungen – jeweils ein sehr deutliches Nachlassen der intellektuellen oder psychomotorischen Leistungen beobachtet. Dies gilt vor allem für kombinatorisches Denken und komplexe, abstrakte Probleme und schnelle Reaktionen, während das feste Wissen, wie etwa die Allgemeinbildung oder das Sprachverständnis, allgemein bis ins hohe Alter stabil bleiben. Das Nachlassen geistiger Flexibilität und Schnelligkeit ist mit 50 Jahren bei den meisten Menschen noch kaum zu spüren, aber bei Personen zwischen 60 und 90 Jahren geben die meisten Personen bei einer Befragung an, daß sie sich in bezug auf Gedächtnis und Denken weniger leistungsfähig fühlen als früher.

Diese Ausführungen sollen den Hintergrund der allgemeinen Entwicklungstendenzen verdeutlichen, auf dem wir Picassos kontinuierliche Produktivität bis zu seinem Tode mit 92 Jahren zu bewerten haben. Picassos Leistungsfähigkeit ist in diesem Sinne völlig untypisch, ja geradezu konträr im Vergleich zum durchschnittlichen Alternsverlauf. Allerdings findet man auch in der empirischen Forschung, daß bei höherer Intelligenz und Kreativität der Abfall der geistigen Leistungen geringer ist, und man findet auch manche Menschen, die ihre intellektuellen Fähigkeiten unvermindert behalten.

Untypisch im Vergleich zum Durchschnittsmenschen war bei Picasso auch der Verlauf der Kreativität und Innovationsfähigkeit. Picassos Arbeitsweise und ›Arbeitsphilosophie‹ war auf Kreativität, Erneuerungsfähigkeit und Inspiration gerichtet. Zuweilen könnte man vermuten, daß er sich schon früh einmal darüber orientiert hat, welches die Charakteristiken kreativer Menschen und Prozesse sind, und sich in seiner eigenen, gut reflektierten Entwicklung und ständig durchdachten Produktionsweise danach ausgerichtet hat. Risiko und Wagnis als Arbeitsstrategie gaben ihm die Möglichkeit, neue Lösungen zu finden. Stile und Lösungen anderer Maler in seine eigene Arbeit aufzunehmen, ermöglichte ihm, sich nicht einfach zu wiederholen, sondern immer wieder zu verändern. Das einzelne Werk als eine Stufe für eine ständig weitergehende Entwicklung aufzufassen, gab ihm die Freiheit, Unfertiges stehenzulassen und sich nur um dasjenige zu kümmern, was er selbst für wesentlich hielt. Hier hat das Alter möglicherweise geholfen, die Berücksichtigung der Urteile anderer weniger wichtig zu nehmen, als er das vielleicht als jüngerer Mann tat. Andererseits widerspricht dieses Verhalten genau der Tendenz zur größeren Vorsicht und zu geringerem Wagnis, die viele alte Menschen aus Angst vor Fehlern zeigen.

Eine ganz andere Sichtweise ergibt sich, wenn man Picassos Leben und Schaffen auf dem Hintergrund von Konstrukten über Weisheit, wie sie von Psychologen entwickelt wurden, betrachtet. Picasso war nicht unbedingt eine Person, die man außerhalb seiner Kunst und Arbeit als umsichtigen Ratgeber ausgewählt hätte, um ausgewogene und empathische Urteile für eigene Lebensprobleme zu erhalten. Seine Kreativität und sein Genie, seine völlige Konzentration auf Produktion, Erneuerung und Abwandlung von Themen sind der sozial gerichteten Generativität (für andere da zu sein) und der Weisheit gerade entgegengesetzt.

Die gedankliche Zuwendung zum Wohlergehen der eigenen Kinder und Enkel oder die tätige Hilfe gegenüber anderen älteren Menschen, welche nach empirischen Befunden ein hervorstechendes Merkmal der Selbstwahrnehmung älterer Menschen ist, ist kein typisches Verhalten Picassos gewesen. Dies aber zeichnet einen Großteil der befragten Älteren aus. Für Picasso war es im Gegenteil typisch, sich weiterhin auf sich selbst und sein Werk zu konzentrieren, das ihm alles bedeutete und das er schon immer weit auch über die nächsten Menschen gestellt hatte, indem er andere Menschen, besonders seine Frauen, dafür ausbeutete. Dies tat er nicht heimlich, sondern seine Frauen mußten akzeptieren, daß auch sie im Dienste seines Werkes stehen sollten. Er setzte dafür sich selbst und andere ein, und er fand immer wieder Menschen, die ihm bei der Entfaltung seines Werkes halfen. Dies aber ist keine altersabhängige Eigenschaft, sondern eine individuelle Charakteristik einer starken, durchsetzungsfähigen Persönlichkeit. Weisheit

und Generativität hingegen sind als Alterscharakteristiken stärker auf das Wohl anderer gerichtet – durch bessere Einsicht in die Lebensbedingungen und -zusammenhänge, durch Erfahrung mit der menschlichen Seele, mit dem eigenen Ich.
Generativität freilich kann sich im Sinne des von Erikson in die Entwicklungspsychologie eingeführten Konstruktes (und wohl auch nach allgemeiner Auffassung) nicht nur im Sozialverhalten, sondern gerade auch in der Produktivität, im künstlerischen Werk zeigen, und somit – unabhängig von der Qualität oder Moralität interpersonellen Verhaltens gegenüber spezifischen Menschen – auf die Bereicherung der Gesellschaft allgemein gerichtet sein. Der von Erikson geprägte Begriff definierte eines der Merkmale von erfolgreichem, gutem Leben und geglückter Entwicklung im Erwachsenenalter als ›Geben‹. Dies kann man als Künstler, Wissenschaftler, durch Elternschaft und Tätigkeit verschiedenster Art erbringen.
Die berufliche Entwicklung wird zum Beispiel in den höchsten Stufen des Karriereprozesses von verschiedenen Autoren gekennzeichnet als Mentorenstufe, wo es um die Unterstützung bei der Entwicklung von anderen geht. Freilich gibt es auch Theorien, wo es um die höchste, nur wenigen vorbehaltene Stufe der Berufsentwicklung, die Führung, Herrschaft und Kontrolle über Ressourcen geht, zu denen Personen, Finanzen und Umweltstrukturen gehören können. Vielleicht sollte man Picasso eher zu diesem Typus zählen, der mit steigendem Alter die Ressourcen seiner Fähigkeiten, Erfahrungen und Schaffenskraft kontrollieren und bis zu einem Alter intakt halten konnte, in dem andere schon lange desintegriert sind. Dieses Thema ist für das Verständnis von Picassos Alternsverlauf ein wichtiges Faktum und soll weiter unten noch einmal aufgenommen werden.
Weisheit im oben erwähnten Sinne, bei der es um eine besonders gute Einsicht in Lebensprobleme, in menschliche Angelegenheiten und Lebensbedingungen geht, können wir Picasso, wie gesagt, vermutlich nicht zuschreiben, wenn man sich an die Berichte seiner Mitmenschen hält. Dazu war er zu sehr auf sich selbst orientiert und auf ein einziges Medium des Erkennens und Verarbeitens, nämlich das bildliche ›Denken‹, konzentriert. Dies ist nach Gardner eine besondere Art der Intelligenz, während soziale Intelligenz und die Fähigkeit zur psychologischen Selbsterkenntnis andere Arten von Begabungen darstellen. Picasso war vermutlich eher einseitig begabt; nach einigen Berichten zu schließen, las er sehr wenig, reduzierte das Verständnis der Welt vor allem auf das sehende und formgebende Erkennen.
Eine Art der ›Selbsterkenntnis‹, die offensichtlich stark ausgeprägt war und mit dem Alter weiter ausgedehnt wurde, ist die Differenzierung und Integration seines Denkens im Bereich seiner eigenen Aktivitäten, besonders der Malerei und des Zeichnens. Ob seine Expertise, sein Verständnis und die Durchdringung seines eigenen Wissens tatsächlich bis in die letzten Lebensjahre immer weiter wuchsen oder einfach qualitativ stabil blieben (sich vielleicht nur inhaltlich in verschiedene Richtungen verschoben), ist schwer entscheidbar.
Was aus den Beobachtungen seiner Werke jedoch klar ersichtlich ist, ist die Fähigkeit des Zeichnens, der Darstellung – hier unabhängig von der künstlerischen oder innovativen Qualität gesprochen. Dies ist psychologisch gesehen bemerkenswert, weil angesichts des allgemein beobachteten Nachlassens der Psychomotorik mit höherem Lebensalter hier eine ungewöhnliche ›Resistenz‹ gegenüber dem üblichen Altersabbau sichtbar wird. Wie schon bemerkt, ist die Psychomotorik im höheren Alter besonders häufig beeinträchtigt, man denke nur an die zittrige Schrift vieler älterer Menschen, an ihre steifen Bewegungen, die bei sehr alten Menschen Schreiben und Zeichnen ganz verhindern können. Hinzu kommen bei sehr vielen Menschen gravierende Probleme mit dem Sehen. Picasso war von den üblichen Gebrechen des hohen Alters offensichtlich weitgehend verschont, jedenfalls von solchen, die eine weitere Produktivität und Kreativität unmöglich gemacht hätten. Seine kreative Leistungsfähigkeit blieb hoch,

wiederum im Gegensatz zu den Ergebnissen von Studien, in denen Tests das produktive und divergente Denken in verschiedenen Altersstufen untersuchten.
Berichte über seine Arbeitsweise und -intensität, über die Strategien zur Hervorbringung von Innovation, die gute Produkte auch als Ergebnis vieler zufälliger Variationen versteht und Risiken als Voraussetzung der immer weitergehenden Erneuerung und Selbststeigerung, stehen im Einklang mit verschiedenen neueren Theorien der Kreativität. Zudem zeigen diese Haltungen auch, daß Picasso nicht die alterstypischen Muster der Selbstwahrnehmung und Selbstdefinition des Durchschnittsmenschen hatte.
In meinen empirischen Untersuchungen der Selbstbeschreibungen älterer Personen fanden sich zwar nur selten direkte Aussagen über die Angst vor dem Tode, wenngleich die Angst vor einem schmerzvollen Sterben und der Wunsch nach Überleben erwähnt wurden. Aber charakteristisch für das Selbstverständnis und die Lebensdefinition der Älteren ist eine relativ starke Orientierung auf Erhaltung und Einschränkung des Gegebenen, auf Anpassung und Unterwerfung gegenüber den Beschränkungen des Alters und der Verkürzung der Lebenszeit. Die meisten Menschen reagieren auf den absehbaren Tod nicht mit erhöhter Produktivität und rastlosem Schaffen, sondern mit dem Gegenteil, mit Bescheidung und Passivität. Bei Picasso liegt offenbar die für Jüngere typische Orientierung auf die stetige Verbesserung der Fähigkeiten, auf die eigene Weiterentwicklung und die Steigerung der Produktion vor. Statt seine Ziele und Leistungsstandards zu reduzieren und seine Fähigkeiten weniger streng zu beurteilen, behielt er diese bei und stellte sich der Selbstkritik.
Ist es möglich, daß alle Menschen es erreichen können, in hohem Alter, nach dem Rückzug etwa aus den familiären und beruflichen Zwängen, eine hohe künstlerische Produktivität zu entwickeln? Dies scheint eher fraglich. Daß Picasso eine hohe künstlerische Leistungsfähigkeit im Alter zeigte, hing auch mit seiner bis dahin ausgeübten Tätigkeit zusammen. Er konnte in den letzten 20 Jahren seines Lebens auf eine lange ›Leistungsgeschichte‹ zurückgreifen, hatte also bereits künstlerische Fähigkeiten, Wissen, Arbeitsstrategien und Selbstverständnis entwickelt, sowie äußere Strukturen (Ruhm, Produktionsmittel) geschaffen, durch die er überhaupt vernünftigerweise ein solches Ziel verfolgen konnte. Man kann deshalb also nicht sagen, es sei allein seine starke Motivation und Entschlossenheit gewesen, sich durch nichts von seinem Streben nach guten Leistungen abbringen zu lassen.
Wer sein Leben lang einer bezahlten Arbeit nachging und/oder Kinder versorgt hat, geht im Alter von 60 oder 70 Jahren von ganz anderen Voraussetzungen aus, wenn er oder sie sich vornimmt, nun Höchstleistungen zu erbringen, kreativ und produktiv bis zum Tode zu sein. Da ist keine Basis, von der aus man einfach weiterarbeiten kann; die psychischen und materiellen Strukturen müßten erst geschaffen werden. Zur Illustration kann eine Beschreibung einer 88jährigen Klientin dienen, die der Psychotherapeut Mader im Rahmen einer Konferenz über Produktivität im Alter anführte (1989). Das Problem der Frau war, sich nicht mehr in der Lage zu fühlen, ihre frühere Tätigkeit des Schreibens fortzuführen. Die Blockierung des Schreibens war eine Reaktion auf die Aufforderung einer Zeitschrift, regelmäßig eine Kolumne über ihre Erfahrungen im Alter zu schreiben. Vorher hatte die Frau Briefe und Tagebücher geschrieben und sich sehr gewünscht, etwas veröffentlichen zu können. Sie hatte sich für eine talentierte, aber verkannte Schriftstellerin gehalten. Die plötzliche Möglichkeit, dies beweisen zu müssen, stellte sie vor das Problem, möglicherweise eine Enttäuschung in bezug auf die eigenen Fähigkeiten zu erleben.
Dies gehört zu einer weiteren Thematik der Altersforschung, dem Aufbau von Expertise und Erfahrung in bestimmten Wissensbereichen, auf die man dann bei Einzelleistungen jeweils zurückgreift. Expertise ist nicht nur in bezug auf die für die Produktivität direkt notwendigen Fähigkeiten, Kenntnisse und Fertigkeiten wichtig, sondern auch für die selbstbezogenen Haltungen und Einstellungen, die den Einsatz der

kreativen Fähigkeiten steuern. Das Wissen über die Bedingungen und Weisen des eigenen Schaffens kumuliert sich ebenfalls. Wer ein Leben lang produzierte, wird früher oder später auch beobachten, wie das vor sich geht, in welchen Situationen und Stimmungen es gut geht und wann es nicht geht, wo die Unsicherheiten und Schwächen liegen. Im Verlauf der Jahrzehnte gewinnt man dann möglicherweise ein Verhältnis zu sich selbst, auf dessen Basis sich ruhiger und sicherer fortsetzen läßt, was man im jüngeren Erwachsenenalter und vielleicht noch im mittleren Alter unter angespannteren Lebensbedingungen anstrebte. Picasso hat in seinem Leben häufig seine Strategien und die Weisen des künstlerischen Schaffens kommentiert, so daß eine kumulative Durchdringung und Vertiefung dieser Inhalte bei ihm wahrscheinlich ist.
Eine kurze Bemerkung über die gelegentlichen Beobachtungen zur Abnahme der Intensität von Gefühlen und Bedürfnissen soll die emotionale Seite von Picassos letzten Werken ansprechen. Altersforscher weisen darauf hin, daß die Intensität der Gefühle und des Verlangens mit steigendem Alter nachlassen können. Auch die Selbstbeschreibungen älterer Menschen zwischen 60 und 90 Jahren, die textlich analysiert wurden, weisen darauf hin: Im Unterschied zu jüngeren Erwachsenen wird weniger von Gefühlen und Emotionen geredet, um sich selbst zu beschreiben, sei dies nun im Zusammenhang mit überdauernden Eigenschaften oder mit Zielen und inneren psychischen Prozessen, über die man berichtet. Aber auch hier muß zugleich auf interpersonelle Unterschiede hingewiesen werden. Es scheint, daß bei einigen Menschen bestimmte negative psychische Prozesse wie Deprimiertheit und Mißtrauen nicht schwächer, sondern gerade stärker werden. Zugleich gibt es Hinweise darauf, daß eine Restriktion des Bewußtseinshorizontes auftritt, daß sich also die Anzahl verschiedenartiger Themen oder Inhalte im Bewußtsein verringert. Man beschränkt sich nach dem Prinzip der ›Selektion und Optimierung‹ auf immer weniger, um die Leistungen darin aufrechtzuerhalten. Eine solche Erscheinung könnte vielleicht der Dominanz der sexuellen Themen und der Körper in Picassos spätesten Zeichnungen zugrunde liegen – es könnte sich also um die Beschränkung auf ein einzelnes Thema handeln, welches zugleich die Funktion hat, die noch zugänglichen Gefühle so lange als möglich zu aktivieren. Allerdings scheint mir, daß Picasso in seiner Arbeit nichts ausschließlich ›unwillkürlich‹ als Auswirkung eines psychischen Mechanismus zugelassen hat, sondern stets auch sehr bewußt eine bestimmte Wirkung auf das Publikum und die Ausgestaltung seines künstlerischen Ausdrucks intendierte. So ist auch anzunehmen, daß er die Schockwirkung der sexuell ›exhibitionistischen‹ Zeichnungen sehr wohl kalkuliert hat.

Literatur

Alexander, B. B.; Rubinstein, R. L.; Goodman, M.; Luborsky, M., Generativity in cultural context: The self death and immortality in American older women, in: *Aging and Society,* 11, 1991, S. 417–442.
Baltes, P. B., The aging mind: Potentials and limits, in: *Gerontologist* 1993 (im Druck).
Ders. und Smith, J., Towards a psychology of wisdom and its ontogenis, in: Sternberg, R. J. (Hg.), *Wisdom,* Cambridge 1990, S. 87–120.
Charness, N., *Aging and human performance,* New York 1985.
Dittmann-Kohli, F., Weisheit als Endpunkt der Intelligenzentwicklung im Erwachsenenalter, in: *Sprache und Kognition,* 2, 1984, S. 112–132.
Dies., Die trainingsbedingte Veränderung von Leistungsselbstbildnis und kognitiven Fähigkeiten im Alter, in: *Zeitschrift für Gerontologie,* 19, 1986, S. 309–322.
Dies., *Das persönliche Sinnsystem: Ein Vergleich zwischen frühem und spätem Erwachsenenalter,* Göttingen 1993 (im Druck).
Dittmann-Kohli, F.; Timmer, E.; Sowarka, S., *Leistung im mittleren und späten Erwachsenenalter: Eine Lebensweltperspektive,* Nimwegen 1993.
Erikson, E. H., *Dimensions of a new identity,* New York 1974.
Gilot, F.; Lake, C., *Leben mit Picasso,* Zürich 1980.

Mader, W., Psychodynamische Aspekte des Alterns, in: Knopf, D.; Schäffter, O.; Schmidt, R. (Hg.), *Produktivität des Alters,* Berlin 1989, S. 106–113.
Salthouse, T., Age, experience and compensation, in: Schooler, C.; Schale, W. (Hg.), *Cognitive functioning and social structure over the life course,* Norwood 1987, S. 142–157.
Simonton; D. K., Age and outstanding achievement: What do we know after a century of research?, in: *Psychological Bulletin,* 104, 1988, S. 251–267.
Sternberg, R. J. (Hg.), *The nature of creativity,* New York 1988.
Ders., Mental self-government: A theory of intellectual styles and their development, in: *Human Development,* 31, 1988, S. 197–224.
Simonton, D. K., The social context of career success and course for 2026 scientists and inventors, in: *Personality and Social Psychology Bulletin,* 18, 1992, S. 452–463.

Claus v. Bormann

Psychoanalytische Bemerkungen zu den sexuellen Obsessionen des alten Picasso

»Die Kunst ist niemals keusch.« (Picasso) »J'appelle un chat un chat.« (Freud)

Wir werden in diesen letzten Bildern Picassos in einer für einen der großen Künstler singulären Weise mit der Sexualität in ihrer unverhüllten Ansicht konfrontiert: im Kuß oder im Geschlechtsakt ineinander verhakte und artistisch verrenkte Gesichter und Körper mit gelegentlich obszön anmutender Zurschaustellung der sexuellen Handlungen, etwa im Bild *Zwei Frauen* (Kat.-Nr. 52), angedeutet in der *Umarmung* (Kat.-Nr. 23), kraß gezeigt in der *Umarmung* vom 19. November 1969, die Labilität des Liebesspieles darstellend in *Mann und Frau* (Kat.-Nr. 15), und vor allem in den nach der Art von japanischen ›Kopfkissenbüchern‹ kopulierende Paare wiedergebenden Graphiken von 1968; aber auch die durch weit auseinandergerissene Schenkel zu sehen gegebenen weiblichen Genitalien, gelegentlich offenbar sogar mit Ausfluß in den Bildern der *Liegenden Akte* (Kat.-Nr. 5, 32, 35, 53); oder die Voyeurszenen, so in der Zeichnung eines Auges im Vorhang beim *Kuß* (Kat.-Nr. 17) oder in den genannten Graphiken von 1968, die zugleich auf das – stets auch voyeuristische – Thema ›Der Maler und sein Modell‹ hinweisen, das Picasso in seinen letzten Jahren gefangennimmt. Gegenüber den früheren Bildern, etwa aus der surrealistischen Periode oder aus den Jahren vor 1965, fällt eine noch unverhülltere Darstellung der körperlichen Sexualität auf. Picasso scheint »von einer Leidenschaft zur Wirklichkeit besessen, die alles verschlingen möchte«.[1] Für ihn »gibt es im Grunde nur die Liebe, wie sie auch sei«, wie er in einer früheren Zeit gesagt hat.[2] Daher zeigt er Sexualität so genau und offen. Ist dies Pornographie? In persönlichen Skizzen soll er seinen erotischen Phantasien freien Lauf gelassen haben. Doch mag man auch hier um die Definition von Pornographie streiten, die Frage bleibt offen: Wie soll man die Sexualität seiner letzten Bilder aufnehmen, deren gewaltsame Erotik, einzigartig in ihrer Direktheit, die verschiedensten Urteile provoziert hat. Kurz nach Picassos Tod, noch von ihm selbst vorbereitet, wurden 201 seiner Werke der letzten zwei Jahre im Papstpalast von Avignon ausgestellt. Ihre offen zur Schau gestellte Sexualität reizte das Publikum und stieß es ab. Die seriöse Kritik verweigerte bis auf Ausnahmen die Akzeptanz. Die schärfste Verurteilung stammt von dem früheren Freund Douglas Cooper: Es handle sich um »unzusammenhängende Schmierereien, ausgeführt von einem rasenden Greis«.[3] Die von Picasso herausgestellte fleischliche Realität des Körpers – »der Körper muß riechen«, pflegte er mit Braque zu urteilen[4] – führte auch ganz allgemein zu dem Eindruck einer »infantilen, senilen, vulgären« »Auffassung der Weiblichkeit«.[5] Oder handelte es sich bei Picasso um ein letztes Aufflackern des Lebenswillens? Spaßte er, ein Don Juan, »in den Zähnen des Todes« und brachte so Bilder von »Gargantuesker Lebendigkeit« hervor?[6] Befreite er sich in der Nähe des Todes von allen Rücksichten und riskierte derart, seine Phantasien offen auszubreiten, wozu die Identifikation mit van Gogh und Rembrandt ihm die Kraft gab?[7] Oder war es vielmehr sexuelle Impotenz seines hohen Alters, die er künstlerisch kompensierte? Besonders seine erotischen Graphiken sollen derartige Akte der Kompensation sein. Immer wieder werden seine Worte übers Alter zitiert: »Wenn wir wollen und nicht mehr können: Das ist etwas Schreckliches.«[8] Richardson referiert wieder Douglas Coopers hartes Urteil, »Picassos bösartige Nackte, die mit ihren Geschlechtsteilen prunken, seien Allegorien der Impotenz«, hält aber etwas vorsichtiger dafür, daß Picassos kompensatorisches Verhalten ihm ermöglichte, »Sex und Kunst als Metaphern füreinander zu sehen«.[9] Oder stimmt gar die Behauptung, bei Picasso seien im Alter, vor allem nach seiner schweren Operation 1965, »die ambivalenten Lüste des Voyeurismus«

an die Stelle des sexuellen Genusses getreten?[10] Er habe seine »Kastration akzeptiert« und so zur »kreativen Freude des Machens« gefunden. Picasso amüsiere sich und blicke vom Spiel der Kunst her auf das Treiben der sexuellen Liebe.[11]
Oder geht es bei der offenen und krassen Darstellung der Sexualität in den letzten Bildern Picassos nicht doch um etwas ganz anderes: um den Aufweis des fundamentalen Mangels der menschlichen Existenz in ihrem unvermeidbaren Unterworfensein unter die Schicksale des Geschlechts, denen so wenig zu entkommen ist wie der Sichtbarkeit des Körpers überhaupt? Was vor allem zeigt Picasso denn vom Sexuellen? Den Kuß und die Umarmung, also das Paar im Liebesakt, nie nur lustvoll, sondern fast immer in einer ambivalenten Spannung, ja Bedrohlichkeit; und immer wieder das weibliche Geschlecht, in diesen letzten Bildern ganz in die Bildmitte gerückt, etwa im *Liegenden Akt* (Kat.-Nr. 5) oder den *Liegenden Akten* (Kat.-Nr. 32, 35), das heißt, fast wie ein Auge erscheinend, das bei ihm auch sonst in seiner Aufdringlichkeit einem Sexualorgan gleicht. Picasso war sich dieser metaphorischen Identität bewußt: Er nennt das Geschlechtsorgan, das er nie verheimlicht und kaum verhüllt, »das Auge des Leibes, seinen Brennpunkt«.[12] Dabei fällt auf, wie wenig das männliche Organ zu sehen ist, nur entweder in der Aktion, wo sein Dabeisein ja kaum zu vermeiden ist, oder verschoben, etwa im *Akt und Mann mit Maske* (Kat.-Nr. 47) als Nase der Maske oder in der Reihe *Der Maler und sein Modell* vom 4. Juli 1970 als Pinsel in der Palette. Die Thesen, es handle sich um Pornographie, um Kompensation von Impotenz oder um bloße voyeuristische Lust, werden also sehr fragwürdig. Zumindest muß man nach dem Grund der Besessenheit von diesen wenigen sexuellen Motiven fragen. Picasso will mit seinen Bildern offenbar die menschliche Wirklichkeit sagen, nicht seine eigene Befindlichkeit kompensieren: »Dinge müssen benannt werden [...] Ich möchte die Nackte (den Akt) sagen; ich möchte nicht nur einen Akt wie eine Nackte machen.«[13] Aber wie soll man die befremdliche und aufdringliche Sexualität dieser Bilder verstehen, wenn man sie nicht einfach in den Bildern sieht und sagen kann: So ist es? Wie kann man die Künstlichkeit dieser in die Mitte des Bildes gerückten Vulva, der im Kuß verhakten Münder und der in den Umarmungen unentwirrbar verschlungenen Körper nachvollziehen?
Mir scheint es angesichts der Thematik der Bilder des Versuchs wert, mit der Hypothese der Psychoanalyse, daß das menschliche Leben durch die Sexualität und ihre Differenzen bestimmt ist, einen Zusammenhang zu entwickeln, der vielleicht beide, psychoanalytische Theorie und Picassos Bilder, wechselseitig zu erläutern vermag. Es ist nicht die Absicht, diese Bilder zu psychoanalysieren, als wollte man Picasso selbst oder seine Bilder wegen allzu gewagter Phantasien auf die Couch legen, er zeigt im übrigen ja auch ganz offen, worum es ihm geht; die Psychoanalyse muß nichts Unbewußtes enthüllen; auch liegt in einer so offenen Darstellung der Sexualität, selbst wenn sie pervers wäre, nichts, was deswegen zu analysieren wäre. Das Ziel kann jetzt ebenfalls nicht sein, mittels der Psychoanalyse die künstlerischen Produktionen abzuleiten – ein solches Unternehmen setzte eine breite Darstellung der Psychoanalyse und ihrer verschiedenen Theorien zur Ästhetik voraus –; vielmehr soll, angeregt von der genannten Thematik der Bilder, der Versuch eines psychoanalytischen Zugangs unternommen werden, weil die gezeigten Phänomene zentral im Mittelpunkt der Erfahrung und des Denkens der Psychoanalyse stehen. So liegt es nahe, sich ihrer theoretischen Hilfe zu versichern, um im Streit um Picassos letzte Bilder vielleicht klarer sehen zu können. Fast nichts ist in der intellektuellen Kultur durch die hundert Jahre Psychoanalyse und die durch sie beeinflußte Kunst und Literatur so bekannt, so selbstverständlich für die einen, so anstößig für die anderen geworden wie die Künstlichkeit der angeblich natürlichsten biologischen Funktion des Menschen, der Sexualität: Sie dient beim Menschen keineswegs nur dem natürlichen Zweck der Prokreation; sie ist da und wird geprägt, lange bevor es ein adäquates sexuelles Reaktionsmuster gibt; sie steht auch nicht nur unter den Forderungen der Lustbefriedigung oder der Liebe, sondern erweist sich als das entscheidende

Kennzeichen des Menschlichen, mit dem der Mensch alle gesellschaftlichen und natürlichen Bande übersteigen kann, selbst die der Rücksicht auf das eigene Leben oder auf seine Lust. In Umkehrung der alten philosophischen Definition des Menschen – des Tieres, das Geist hat – könnte man sagen: der Mensch ist das Lebewesen, das seine Sexualität nie sicher hat; beide Definitionen sind im übrigen gar nicht so verschieden. Aus dieser Einsicht – die oft genug, gerade auch von Vertretern der Psychoanalyse, vergessen wird – folgt vor allem, daß die Frage der Norm und der Normalität beiseite gesetzt wird. Picasso hat etwas Entscheidendes an der Sexualität gesehen und zeigt es; die Psychoanalyse hat diese Erkenntnis aus einem weiten Erfahrungsfeld gewonnen, bringt sie – Theorie vom Menschen, die sie ist – in einen Zusammenhang, der von der Kunst bis zur Philosophie reicht, und vermag derart vielleicht die Sichtweise dieser Bilder für den zu erhellen, der sich ihrer Anstößigkeit nicht entziehen will. Wenn dies gelingt, wenn man sich dem Blick Picassos zu öffnen vermag, desavouieren sich die Behauptungen über Picassos Senilität von selbst, erledigen sich die Fragen nach seiner Impotenz und deren Kompensation, greift das Urteil, Picasso spaße nur mit dem sexuellen Treiben der Menschen, zu kurz und relativiert sich die Feststellung, er habe die perverse Lust des Voyeurs an die Stelle des sexuellen Genusses gesetzt. Schon sein früheres Werk macht deutlich, vor allem in seiner surrealistischen Periode, daß er die Sexualität nicht als gerade, einfache und selbstverständlich zu befriedigende Funktion des Menschen ansieht.[14] Von alten Menschen überhaupt, so auch vom sehr alten Picasso, muß man wohl entgegen der üblichen Meinung sagen, daß deren Sexualität im Alter nicht so unlebendig ist, wie sie in der Jugend oder den mittleren Jahren nicht nur lebendig und voller Kraft erscheint. Die Vorstellung vom jungen potenten, sich auslebenden und alten versagenden, kompensierenden Mann ist ein Klischee, das jedenfalls für Picasso nicht paßt – schon die junge Sexualität ist gefährdet, und auch die alte ist nicht nur sublimiert. Beides wird durch Picassos frühere und spätere Bilder belegt.

»Der Mensch kann sein Geschlecht nur über eine Antinomie übernehmen [...], er kann dessen Attribute nur über eine Bedrohung, ja sogar nur unter dem Aspekt einer Beraubung (Privation) annehmen.«[15] Dies ist die Tatsache des unbewußten Kastrationskomplexes, den die Psychoanalyse aufgestellt hat. »Die Kastration besagt, daß der (sexuelle) Genuß verweigert werden muß, damit er erreicht werden kann, in Umkehrung zum Gesetz des Begehrens.«[16] Diese beiden Zitate Jacques Lacans, die das prinzipiell zweideutige Verhältnis des Menschen zu seiner Sexualität ausdrücken, mögen noch rätselhaft bleiben. Trotz der Schwierigkeiten, die eine Lektüre Lacans bietet, will ich mich aber auf diesen schulbildenden französischen Psychoanalytiker, Philosophen und Strukturalisten beziehen, um zu beschreiben, was Picasso zu zeigen scheint. Lacan hat – von Freud ausgehend – die Psychoanalyse vor allem als Theorie des Unbewußten und des Menschen in seinen unausweichlichen Konflikten entwickelt und als deren Grund die allgemeinen, für jeden Menschen geltenden Einschnitte der unbewußten Sexualität herausgehoben. Die Neurotiker und anderen sogenannten Kranken in diesem Bereich (Psychotiker, Perverse) sind dann nur quantitativ von den üblichen Normalen zu unterscheiden; die Therapie ist nicht entscheidend, sondern gehört zu den Ausprägungen des Begehrens eines Subjekts. Deswegen treten bei Lacan der Mangel der Sexualität, die Differenzen von Mann und Frau im Umgang mit ihren Ansprüchen, die strukturelle Allgemeinheit des Kastrationskomplexes in den Vordergrund. Mir scheint daher seine Theorie besonders geeignet, an Picassos Bildern nicht etwa krankhafte Auffälligkeiten wahrzunehmen, sondern vielmehr das sexuelle Fundament der *condition humaine* in einer empfindlichen Übertreibung zu sehen. Picasso erscheint dann nicht als außerhalb der Norm, sondern – ein exemplarisches Individuum wie andere Künstler und Dichter – als oberhalb der Norm stehend, indem er diese in ihrer Relativität zeigt.

Aber es gibt noch einen anderen Grund, der es rechtfertigt, sich für die Deutung der Bilder Picassos auf Lacan zu berufen. Beide waren längere Zeit miteinander befreundet

1
Nach der Aufführung von Picassos Theaterstück ›Wie man Wünsche beim Schwanz packt‹, 1944.
Stehend, von links nach rechts: Jacques Lacan, Cécile Eluard, Pierre Reverdy, Louise Leiris, Pablo Picasso, Zanie de Campan, Valentine Hugo, Simone de Beauvoir, Brassaï.
Sitzend, von links nach rechts: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Michel Leiris, Jean Aubier.
Photo: Brassaï

und kannten sich über viele gemeinsame Freunde, wie etwa die Photographie belegt, die anläßlich der Lesung von Picassos Stück *Le désir attrapé par la queue* (1941) im Jahre 1944 entstand (Abb. 1). Françoise Gilot berichtet, wie 1945 »mon ami, le docteur Lacan« bei einer schweren Depression von Dora Maar hinzugezogen wurde und wie er 1947 als Hausarzt Picassos, der keine Spezialisten liebte, vor der Geburt von Françoise' erstem Kind mit Rat und Tat dabei war.[17] Patrick O'Brian[18] weiß zu sagen, daß Lacan noch 1950 zu Picassos engeren Freunden zählte, obwohl dieser normalerweise keinen Kontakt mit Wissenschaftlern pflegte. Später wird sich die Beziehung verdünnt haben, weil Lacan mit einsetzendem Ruhm ab 1953 in anderen Zusammenhängen engagiert war und Picasso seit 1954 durch Jacquelines Fürsorge immer mehr abgeschirmt wurde. Aber etwa zehn Jahre Freundschaft in der intellektuell dichten Kriegs- und Nachkriegszeit geben das Recht zu der Vermutung, daß die Konvergenz zwischen der Auffassung der Sexualität in Picassos Bildern und in Lacans Theorie auf inneren Zusammenhängen beruht. Eine Bestätigung dafür mag sein, daß Picasso den ›érotisme‹ Georges Batailles[19] von den frühen dreißiger bis in die sechziger Jahre geschätzt hat[20] und daß Bataille wiederum gerade über das Thema des ›érotisme‹ in engem Kontakt mit Lacan stand, auch praktisch: Lacan liierte sich mit Batailles Frau und heiratete sie später.

Was für eine Auskunft kann die Psychoanalyse Freuds und Lacans nun geben, wenn man nach der Bedeutung der Sexualität in diesen letzten Bildern Picassos fragt, oder vielmehr, wenn man sucht, was in diesen Bildern von der Sexualität zu sehen gegeben wird? Eine erste Antwort soll mit Freud erfolgen, auch wenn Lacan sie zuspitzt, die weiteren Überlegungen stützen sich dann ganz auf Lacans Theorie, wie er sie in den sechziger und siebziger Jahren entwickelt hat.

Freud erklärt die Entstehung der Sexualität beim Kinde durch ›Anlehnung‹: »Die Sexualbetätigung lehnt sich zunächst an eine der zur Lebenserhaltung dienenden Funktionen an (wie der Nahrungsaufnahme, der Ausscheidungsvorgänge, der Atmung und anderer Erfahrungen des Körpers und der Sinne, C. v. B.) und macht sich erst später von ihr selbständig.«[21] Man könnte vielleicht noch schärfer bestimmen: Die Sexualität ist zunächst nur begleitende Lust, »Nebenwirkung bei einer großen Reihe innerer Vorgänge«[22], sie hat keinen eigenen Ursprung, kein Wesen, keine Funktion, ist pure Lust und also keineswegs ein Bedürfnis (als etwas, dessen man zum Leben bedarf) oder gar ein biologisch geregelter Instinkt. Freud erläutert diesen befremdlichen Zusammenhang an der Funktion des Mundes als ›erogener Zone‹, die jeder beim Kuß erfährt. Bei der Stillung des Hungergefühls im Gestilltwerden durch die Mutter sind Befriedigung des Bedürfnisses und Lustempfindung noch verbunden. Später trennen sich beide Betätigungen; das Bedürfnis nach Nahrungsaufnahme unterscheidet sich von der Wiederholung des Lusterlebens, das etwa im Daumenlutschen eine selbständige, später in anderen Verbindungen sexuell genannte Bedeutung erhält. Die Zone der Lust kann immer weiter vertauscht werden, und es entstehen nach dem Vorbild des Saugens am Daumen oder anderen Körperteilen der Kuß, die Erotik der Brust und überhaupt die ganze Sexualbetätigung. Auch der Primat der Sexualorgane im engeren Sinn entsteht nach Freud auf diese Weise: Die Reizungen sowie die Pflegevorrichtungen, die an ihnen stattfinden, machen entsprechende Lustempfindungen und deren Wiederholung, etwa durch die Säuglingsonanie, unvermeidlich – glücklicherweise, so kommt, was der Kirchenvater bemängelte, »inter urinas et faeces nascimur«, noch zu seinem guten Zweck. Diese sogenannten erogenen Zonen sind nun durchaus austauschbar. Der Weg der ›Anlehnung‹ kann in umgekehrter Richtung beschritten werden, was in der Hysterie geschieht. Gibt es Schwierigkeiten mit den eigentlichen Genitalzonen oder den hervorgehobenen erogenen Zonen, etwa bei Liebesproblemen, so geben diese »ihre Reizbarkeit an die übrigen, sonst im reifen Leben zurückgesetzten erogenen Zonen ab, die sich dann ganz wie Genitalien gebärden. [...] Erogene und hysterogene Zonen zeigen die nämlichen Charaktere«.[23] So erklären sich Störungen der Nahrungsaufnahme, der

Ausscheidungsvorgänge, der Haut, des Sprechens und Sehens als sexuelle Beeinträchtigungen und umgekehrt, diese Funktionen erhalten einen sexuellen Sinn. Diese Verbindungswege, die jeder auch aus eigenem Erleben kennt, beispielsweise im Erröten, in den Liebesproblemen des Magens, in der Verführbarkeit durch den Blick, machen vielleicht deutlich, wie Picasso, besonders in seiner surrealistischen Periode, Vagina, Mund und Auge miteinander vertauschen konnte.[24] Und sie lassen verstehen, wie die Augen in den hier gezeigten Bildern einen offenkundig sexuellen Sinn erhalten können. Lacan betont die Künstlichkeit dieser Gestaltung der Sexualität: »Wenn der Trieb irgendeiner Sache gleich sieht, dann einer Montage«, die er mit den Collagen der Surrealisten vergleicht, sozusagen »einem Subjekt ohne Kopf«, weil da keine wollende Absicht zugrunde liegt.[25] Freud hat diesem Sachverhalt die Formulierung gegeben, daß das Kind »polymorph pervers« ist und daß es daher unmöglich ist, »in der gleichmäßigen Anlage zu allen Perversionen nicht das allgemein Menschliche und Ursprüngliche zu erkennen«.[26] Daß die Anlage zum Perversen, also zum Transzendieren der natürlichen Grenzen, das eigentlich Menschliche ausmacht und daß es nicht in unserer Willkür steht, sie zu beherrschen, zeigen die Dichter:

»Wie die Natur die Wesen überläßt
dem Wagnis ihrer dumpfen Lust und keins
besonders schützt in Scholle und Geäst:
so sind auch wir dem Urgrund unseres Seins
nicht weiter lieb; er wagt uns. Nur daß wir,
mehr noch als Pflanze oder Tier,
mit diesem Wagnis gehen; es wollen…« (R. M. Rilke)

Anders als die Tiere, die ihren festgelegten Trieben folgen, sind wir wie Figuren in einem Spiel und haben Schwierigkeiten, die Regeln dieses Spiels zu erkennen.

Allerdings ist die Anlage der Sexualität nicht so richtungslos, wie Freud zunächst annahm, aber auch nicht biologisch unter dem Primat der Genitalien geordnet, wie er dann postulierte. Sie besteht nach Lacan zwar, indem sie sich aus den nach den erogenen Zonen gebildeten Partialtrieben zusammensetzt, einen eigenen Genitaltrieb gibt es nicht – es gibt nur den Oraltrieb mit seinem Objekt, der Brust, den Analtrieb mit dem Ziel des Opfers, das Hören, das sich an den anderen wendet, und das Schauen, das im Grunde das Subjekt in seinem Mangel meint; aber wie kommt es zu der Form der Sexualität, wie wir sie als menschlich-kulturelle kennen? Nach Lacan ist sie der Effekt von Signifikanten, zeichenhaften Bedeutungsträgern, die jede Kultur und jedes Individuum mit ihrem Sinn füllen, die aber doch in eine Richtung drängen.[27] Um diese Entwicklung abkürzend darzustellen und dann sowohl die Künstlichkeit der Sexualität als auch ihre mit dem sprachlich-gesellschaftlichen Menschsein gegebene Prägung mit Picassos Bildern zu vergleichen, berufe ich mich auf Lacans Darstellung des Werdens des Subjekts durch die »Vatermetapher« (la métaphore paternelle).[28] Wie in der Sprache neue oder – etwa bei obszönen Gegenständen – ersetzende Benennungen durch Metaphern gewonnen werden (viele Wörter haben noch diesen metaphorischen Bezug, wenn man genau hört oder liest, und fast jedes unanständige), so entsteht die Gesamtheit der menschlichen Sexualität, die ja ohne eigene instinktive und zunächst wenigstens auch ohne funktionelle Basis ist, durch den Zusammenhang von Signifikanten. Das ist keineswegs nur ein Vergleich, sondern zeigt eine kausale Abhängigkeit auf: Der ursprüngliche Wunsch des Kindes, ausschließliches Objekt des Begehrens der Mutter zu sein, das, was sie beide in einer Verschmelzung zusammenhält, wird *ersetzt* durch einen Signifikanten – das, worauf sich das Begehren der Mutter zu richten scheint und wodurch ihr Begehren immer wieder unterhalten wird: den Vater als Funktion. Damit ist nicht unbedingt der reale oder gegenwärtige Vater gemeint, sondern eine Funktion; sie kann angedeutet sein durch Freunde, Freundinnen, eine leidenschaftlich gewollte Tätigkeit oder ein anderes Engagement. Das Begehren der Mutter, das sie teilweise von ihm abwendet, wird vom

Kind aufgefaßt als das nach einem X – ohne eigene wörtliche Bedeutung, die zu verstehen das Kind noch gar nicht in der Lage wäre –, dessen Leere aufgefüllt wird durch Phantasien von der Beziehung der Mutter zu den anderen, durch Phantasien vor allem, die sich später, wenn es den Unterschied der Körper entdeckt, um die Differenz der Geschlechter gruppieren. Aus Gründen der späteren – konventionellen – Bedeutungszuschreibung wird der Signifikant X als ›Phallus‹ verstanden, dessen Bedeutung aber auch ganz unklar ist. Jedenfalls ist nur sehr sekundär das männliche Geschlechtsteil damit identisch; eher könnte man sagen, dieses symbolisiere jenen Phallus, wie dieser auch – zumindest theoretisch – anders hätte symbolisiert werden können. Gemeint ist mit dieser Ableitung, daß aufgrund der sprachlich-gesellschaftlichen Ordnung etwas anderes an die Stelle des ursprünglichen Begehrens gesetzt wird, das dadurch durch eine Metapher ersetzt wird und eine Art von Sprache erhält. Ergebnis ist, daß das Begehren mit einer fundamentalen Leere geschlagen ist, einen ›Mangel-zu-Sein‹, wie Lacan sagt, der es nicht mehr zur Ruhe kommen läßt: Die Metaphern des Begehrens, heißen sie nun sexuelle Lust, Liebe oder die Objekte der Liebe, auch in ihren sublimsten Repräsentanten, bestehen als Verschiebungen des Begehrens in unerschöpflichen Formen. Diese Ausdrucksweisen erhalten ihrerseits einen quasisprachlichen Zusammenhang, was man sich an der – historisch, ethnisch und individuell verschiedenen – Lösung des Problems klarmachen kann, was als erotisch gilt: Brüste, Beine, Haartrachten, bestimmte Ausprägungen der weiblichen oder männlichen Konturen, ein jeweils sehr verschiedenes Zeigen der körperlichen Nacktheit oder was als Äußerung von Liebe akzeptiert wird: Zeigen oder Verbergen eines deutlichen Begehrens, Fürsorglichkeit, Besitzanspruch, Umwerben, gleichberechtigter Austausch, Anerkennung usw., und auch an der Frage, was man tun soll, wenn man einander seine Liebe zeigen will (junge Leute kennen das Problem noch): Daphnis mußte erst von einer anderen Frau lernen, was er mit Chloë machen sollte. Man könnte sogar sagen, wegen dieser Verschiebungen kann es keine wirkliche, keine ursprüngliche sexuelle Erfüllung geben – wie die Sprache das Ding nie ganz trifft, wie es kein erstes Wort und keine erste Liebe gibt. Lacans wichtigstes Buch über Liebe und Genießen, das Seminar ›Encore‹, steht daher unter der These: »Il n'y a pas de rapport sexuel« – doppeldeutig zu übersetzen: es gibt keine Beziehung zwischen den Geschlechtern, und: der Geschlechtsverkehr funktioniert nicht, will sagen, als letzte Erfüllung. Aber um uns nicht ganz im Leeren stehen zu lassen, hat die menschliche Kultur einen Ausweg geschaffen: den Phallus als »Signifikant eines Ausreißers« (échappée) aus diesen Grenzen.[29]

Als Anschauung dessen, in der Gefahr, allzu biologisch oder patriarchatsgebunden aufgefaßt zu werden, mag Freuds Entwicklung der sogenannten ›phallischen Phase‹ dienen: Danach kennen beide Geschlechter in einem bestimmten Alter (von zwei bis vier Jahren) nur ein Genital, das männliche, und sprechen es ganz selbstverständlich allen Menschen, auch den weiblichen Personen, vor allem der Mutter, zu – trotz allem, möglicherweise empirisch bestätigten Widersinn. Dem Menschenkind ist es natürlich, sich als eines und identisch zu verstehen, darin gleich mit allen anderen. Die Entdeckung des Geschlechtsunterschieds wird als Schock erfahren, zuerst geleugnet, dann beschönigt (er wird »erst wachsen«), schließlich als Kastration, angedrohte oder vollzogene, interpretiert. Die endgültig akzeptierte Realität des weiblichen Genitals bewirkt einen ›Kastrationsschreck‹, der nach Freud beim Jungen wie beim Mädchen zur Abwertung der Mutter und letztlich der Frau überhaupt führt.[30] So sehr Freud damit das Leere, den Mangel der Sexualität beschreibt, so unterscheidet sich doch Lacans Wertung dieses Zusammenhangs davon: Die Kastration ist nicht negativ aufzufassen, sondern ist symbolischer Ausdruck dessen, daß die Sexualität nie zu einer ursprünglichen Erfüllung findet, daß die höchste menschliche Lust nur in Verschiebungen, Surrogaten, besteht, daß sie eine Art Sprache der Körper ist, gelernt wie andere Sprachen auch. Natürlich gilt dies für beide Geschlechter gleichermaßen, wenn sie sich auch in verschiedener Weise

darüber betrügen können: der Mann, indem er Penis und Phallus verwechselt; die Frau, indem sie auf die im engeren Sinne sexuelle Lust, den phallischen Genuß, verzichtet. Daß die Kastrationsphantasie zur allgemeinen menschlichen Konstitution gehört, keineswegs nur neurotisches Symptom ist, belegen traditionelle Pubertätsriten wie etwa die Beschneidung oder andere Verwundungen bei vielen Völkern, und zeigt sich als kulturübliche Phobie vor kleinen Tieren, die in Löchern verschwinden wie Mäuse oder an eine Vulva mit Schamhaaren erinnern wie Spinnen. Dazu gehört die aus der Antike, aus Indianermythen und von den Surrealisten, auch von Picasso her, bekannte Phantasie der ›vagina dentata‹, des bezähnten weiblichen Geschlechtsorgans, das die Furcht der Kastration einflößt.[31]

Wie läßt sich dieses weite, hier nur angedeutete und sicherlich nicht überall Glauben findende Konzept von der menschlichen Sexualität auf Picassos späte Bilder anwenden? Oder erwecken diese in ihrer aufdringlichen sexuellen Realität vielleicht sogar Zutrauen zu jenen psychoanalytischen Hypothesen? Das Auffallendste fordert die erste Deutung heraus: die mitten ins Bild gesetzten, zwischen sich aufspreizenden Schenkeln zu sehen gegebenen weiblichen Schamteile, als wären »die Körperteile um einen zentralen Brennpunkt zu arrangieren, der die Vulva ist«[32] (vgl. Kat.-Nr. 5, 32, 35 u. a.; dazu gehört auch das Bild *Zwei Frauen* [Kat.-Nr. 52], das eine lesbische Situation wiedergibt, aber ganz auf die von einer Hand gefüllte Vagina konzentriert ist). Während Picassos Akte aus den fünfziger und beginnenden sechziger Jahren noch harmlos verhüllen, zeigen sie ab 1965 das weibliche Geschlecht ganz unverhüllt, oft sich öffnend und fast immer mit deutlich abgebildetem Anus, der im Sinne der ›Anlehnung‹ ebenfalls zu den Geschlechtsteilen zählt. Wird hier nicht deutlich, vielleicht besonders in den beiden Bildern von 1971 (Kat.-Nr. 32, 35), aber auch dem vom 9. Oktober 1967 (Kat.-Nr. 5), wie die ganze Reihe des sexuellen Begehrens aus dem Anblick dieser Spalte entsteht, die zugleich die Spaltung zwischen den Geschlechtern darstellt? Das ist schwer als Pornographie oder als Kompensation zu verstehen, es ist das Phänomen der sexuellen Differenz, aus der alle Zweideutigkeiten der Erotik und damit der menschlichen Existenz entstehen. Picassos Paardarstellungen, ob als Kuß, als Umarmung oder im direkten Geschlechtsakt, heben diese Differenz nicht auf. Im *Kuß* (Kat.-Nr. 17) kommen die Linien trotz allem angestrengten Drücken nicht zusammen oder doch nur dank eines phallischen Pflocks, der beide Münder zu verdübeln scheint (Kat.-Nr. 23). Der von Weisner zitierte platonische Aristophanes-Mythos macht noch nicht alles klar: Es fehlt dort die Fremdheit des Sexuellen, die sich hier zeigt und die durch Lacans Bezeichnung des Phallus als ›Ausreißversuch‹ aus den Grenzen der Körper vielleicht deutlicher wird. Die sexuelle Verschmelzung ist nicht so sehr Einssein, sondern erweist sich als Kreisen um einen Mittelpunkt, eine versuchte Erfüllung, die leer bleibt. Die Gebrechlichkeit der sexuellen Verbindung wird offenbar in solchen Bildern wie *Mann und Frau* (Kat.-Nr. 15), aber auch sehr schön in einem Paar vom 18. August 1971, in denen die Frau dem Mann sexuell aufhilft. Daß es auch hier nicht um Kompensation von Impotenz des Alters geht, mag ein Blick auf den *Kuß* oder die *Umarmung* von 1925 versichern, ein Bild, das ebenfalls erkennen läßt, daß es keinen ›sexuellen Rapport‹ gibt.[33] Vielmehr wird durch diese Bilder sichtbar, wie die Sexualität aus einem unerklärlichen Ursprung entsteht und daraus einen nicht zu behebenden Mangel erhält, wodurch sie weiter treibt und treibt. Was aber soll man zu den Graphiken, vor allem der Jahre 1968 bis 1970, sagen, die sehr viel eher als direkt pornographisch erscheinen mögen? Spielt Picasso da aus lauter wiedergewonnener Lebensfreude und Schaffenskraft?[34] Brigitte Baer weist der Deutung den Weg: Graphik ist für Picasso ein narratives Medium, er formt die Drucke in eine Weise des Schreibens um. Picasso habe das Gravieren als eine Art von Voyeurismus angesehen, im Gegensatz zum Malen, das für ihn wirkliches ›faire l'amour‹ (kaum zu übersetzen) darstellt.[35] Nimmt man hinzu, daß Picasso in diesen Drucken weitgehend zitiert, beispielsweise Ingres, der wiederum Raphael zitiert (aber auch Rembrandt,

Degas, Manet und andere), und dazu im Thema ›Der Maler und sein Modell‹ bleibt und daß er in der Art von japanischen ›Kopfkissenbüchern‹ zeichnet[36], sieht man, wie er den Koitus, den Voyeur und den Akt des Malens in gleicher Weise auf die Platte bannt, so mag man nach dem vorher Ausgeführten verstehen, was er macht: Er zeigt, was zugrundeliegend im Akt des Malens geschieht, eine Lust, die Erfüllung sucht und nicht findet und darum schaut und weitermacht und immer wieder im Leeren endet. Mir scheint, Richardsons Formulierung trifft den Sachverhalt glücklich, daß Picasso »Sex und Kunst als Metaphern füreinander gesehen hat«, wenn man nur die Begründung wegnimmt, daß dies aufgrund der Kompensation von Impotenz geschehen sei. Nach den Lacanschen Ausführungen über die Metapher will mir eher einleuchten, daß Picasso das unvermeidliche metaphorische Quidproquo in der gleichen unerfüllbaren Suche nach Erfüllung gefunden hat, die in aller Kunst wie auch in der sexuellen Liebe und in der Sprache überhaupt immer nur einen metaphorischen Ausdruck gestattet; es gibt kein Original.

Ein hervorstechendes Merkmal der letzten Bilder Picassos, das erst die bis jetzt vorgebrachten bildlichen und theoretischen Momente zusammenbringen läßt, bleibt noch von dieser Art der Philosophie und Psychoanalyse her zu diskutieren: das Hervortreten des Blicks und die Darstellung der Augenzeichen, auch als augenähnliche Punkte oder Kreise, etwa als Vulva oder Anus[37], so daß Hélène Parmelin diese letzte Phase Picassos als »une période-regard« bezeichnen konnte.[38] Richardson bringt diese Betonung des Blicks mit der andalusischen Herkunft des Künstlers zusammen.[39] Sie sei Ausdruck der männlichen Aggressivität der Andalusier, der »mirada fuerte« (des »durchdringenden Blicks«): Die Augen ergreifen mit diesem Blick, was ihnen wichtig ist, er vereinige Elemente von Neugier, Feindseligkeit, Neid (invidia, ein Wort, das diesen Blick wiedergibt) und Sexualität; das Auge gleiche in Andalusien einem Sexualorgan. Picasso war sich der magischen Macht seiner schwarzen fixierenden Augen – auf der Photographie gut zu erkennen (Abb. 1) – wohl bewußt, er übte sie gern aus, bis zum Tränenausbruch des Opfers. Françoise Gilot spricht vom »Basiliskenblick« Picassos. Diese Betonung des Auges macht es zur »erogenen Zone par excellence«, wie Richardson zitiert. Für Picasso war dieser Zusammenhang selbstverständlich: Seine Metapher vom Geschlecht als ›Auge des Leibes‹ wurde schon genannt. Es konnte nicht ausbleiben, daß ihm Voyeurismus – und wenn dieser, dann auch Exhibitionismus – zugeschrieben wurde. Die Graphiken, besonders die von 1968, belegen die Möglichkeit dieser Zuordnung besonders drastisch. In ihnen legt Picasso das dem Motiv ›Der Maler und sein Modell‹ zugrundeliegende Moment von Voyeurismus und Exhibitionismus offen: Die Bilder präsentieren einen Voyeur, und vor allem das weibliche Geschlecht ist wie die Augen der Beteiligten extrem zur Schau gestellt. Aber auch auf den Gemälden der Zeit fallen besonders bei den Paardarstellungen die hervorstechenden Augen auf. Beispielsweise ist das Liebesspiel in dem Bild *Mann und Frau* (Kat.-Nr. 15), das ja auf dem direkten Weg recht vergeblich erscheint, ganz auf die Augen verlegt, die Frau aufs Geschlecht starrend, der Mann schamhaft wegguckend; oder im *Kuß* (Kat.-Nr. 17) ist die Begegnung der Gesichter auf die beiden Augenpaare konzentriert, und ein starres Auge schaut, ganz Voyeur, aus dem Vorhang zu; im *Akt und Mann mit Maske* (Kat.-Nr. 47) ersetzt der verdoppelte starre Blick von Maske und Mann den Geschlechtsverkehr, wenn nicht gar der Mann nur als Voyeur der Maske erscheint; das lesbische Geschehen auf dem Bild *Zwei Frauen* (Kat.-Nr. 52) wird durch die Blicke der Frauen auf die Finger in der Vulva ausgerichtet. Im Gegensatz zum alltäglichen Liebesgeschehen, auch zur üblichen Pornographie, die ja illusionär mit einem anderen Liebesakt identifizieren will, schauen die Augen bei Picasso der Handlung immer wie gebannt zu. Die weit geöffneten aufmerksamen Augen mit ihrem fixierenden Blick bringen eine Fremdheit ins sexuelle Geschehen, die noch einmal die anfangs referierten Urteile über Picassos Spätwerk als Pornographie oder Kompensation problematisieren läßt. Sie will nicht recht zu der in

diesen Aussagen vorgestellten Situation eines unmittelbaren erotischen Geschehens passen. In diesen Blicken muß sich der Sinn dieser Werke Picassos offenbaren und zugleich verbergen.

Was bedeutet das alles in psychoanalytischer Sicht? Hier ist das Auge nicht nur bei den genannten Perversionen, sondern auch im Fetischismus und vor allem in der Hysterie als leicht zu sexualisierendes Organ wohl bekannt; das berühmteste Beispiel ist Ödipus, der sich selbst blendet, weil er zu viel gesehen hat. Freud betont die Bedeutung des Auges als erogener Zone zur Einleitung der sexuellen Erregung,[40] was seine Rolle in neurotischen oder kulturellen Hysterien fast zu einfach erklärt. Aber dies macht nur die aktive Funktion der Augen als Ausgangspunkt des Sehens klar und kann dann eine übertragene phallische Konnotation, etwa in der ›mirada fuerte‹ oder der ›Kastrationsangst‹, erhalten.[41] Vielleicht hilft die Philosophie weiter: Seit der Antike ist der philosophische Metaphernsinn des Auges als Erkenntnisorgan und, übertragen, entsprechendes geistiges Zeugungsorgan bekannt; die meisten Begriffe für philosophische Erkenntnis leiten sich vom Sehen ab: Theorie beziehungsweise Kontemplation, Idee, Phänomen, Evidenz, Intuition, Klarheit usw.[42] Doch wird in der alten Philosophie das Sehen als Beispiel unmittelbaren Einleuchtens genommen, die dem Sehen eigentlich zugehörige Beteiligung des Körpers gerade nicht berücksichtigt. Auch im Erotischen soll der Blick diese unmittelbare Verfügbarkeit haben: »Man kann mit einem Blick alles sagen, und dennoch kann man einen Blick immer verleugnen«, sagt Stendhal.[43] In diesem Denken scheint mit Sartres Existentialismus ein Wandel einzusetzen. In seinem Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* (1943) analysiert er den Blick als »eine ursprüngliche Beziehung zum Anderen«:[44] Der andere, der in meinem Blickfeld erscheint, bewirkt eine ›Dezentrierung der Welt‹, die meine Zentralstellung unterhöhlt. Doch mehr noch, weil der andere ein Subjekt ist, das sieht, werde ich auf die Möglichkeit zurückgeführt, »vom Anderen gesehen zu werden«, und dieses »Vom-Anderen-gesehen-Werden« ist das Wesen des Blicks, das als Beziehung nicht weiter von irgendeiner Handlung abzuleiten ist, sondern in dem ich mich als in meiner prinzipiellen sozialen Situation vorfinde. Es wird erfaßt in Befindlichkeiten wie Scham oder Angst, in denen ich für den anderen angeblicktes Objekt bin, ohne mich wehren zu können: »Ich kann den Blick, den der Andere auf mich wirft, nicht als [...] Manifestation seines objektiven Seins betrachten.« »Einen Blick erfassen ist nicht ein Blick-Objekt in der Welt erfassen [...], sondern Bewußtsein davon erlangen, angeblickt zu werden.« So zeigt Sartre das passive Ausgeliefertsein des Subjekts gegenüber dem Blick – und vielleicht enthüllt sich hier schon ein wenig von der – auch schamvollen – Betroffenheit, in die Picassos Bilder versetzen, insofern in ihnen ein Blick niedergelegt ist. Allerdings verrät Sartres Ausweg aus dieser Situation der Passivität, daß er sich doch ganz in den üblichen Bahnen der Reflexionsphilosophie mit ihrer Subjekt-Objekt-Relation hält: Ich verobjektiviere den anderen und ergreife mich dadurch wieder als »freie Selbstheit«; dies kann ich auch durch die Bekleidung realisieren, in der ich »beanspruche zu sehen, ohne gesehen zu werden, [das] heißt reines Subjekt [zu] sein.« Aber sind nicht gerade Picassos Augen und ›Augenzeichen‹ eine Form von Bekleidung, die den Blick lenkt, so daß wir nicht mehr frei sehen, sondern in unserem Sehen festgelegt werden? Merleau-Ponty, der langjährige Weggefährte von Sartre und Freund Lacans, geht in einer Untersuchung des Sehens[45] von dem Sehen der Malerei aus und zeigt dadurch, wie »das Sehen von der Bewegung abhängt«, vor allem der »Bewegung der Augen«. In dieser Bewegung »geht das Sehen [...] sich selbst voraus«, es gleicht nicht einer »Denkoperation«, sondern »nähert sich (dem Gesehenen) nur durch den Blick, öffnet auf die Welt hin«; das heißt, der Blick ist vorgegeben, und in »einer Art von Verschränkung« im Körper werden die Dinge sichtbar, die der Maler ins Bild gelegt hat: »ich sehe eher dem Bild gemäß oder mit ihm, als daß ich es sehe.« Aber auch Merleau-Ponty bleibt trotz des Ausgangs vom körperlichen Sehen zu sehr im philosophischen Anspruch der Selbsttransparenz befangen – »der Körper [...] sieht sich sehend, [...] ist

ein ›Sich‹ durch ein Einswerden, durch eine narzißtische Verbundenheit dessen, der sieht, mit dem, was er sieht« –, als daß die befremdliche Fremdheit des Blicks in Picassos Bildern schon deutlich werden könnte.
Die Psychoanalyse hat nicht nur die aktiv-sexuelle Funktion des Auges, sondern auch den passiven Charakter des Blicks betont: So kann nach der ›Traumdeutung‹ Freuds das erblickte Auge ein Symbol für das weibliche Genital sein;[46] und den starr machenden Schrecken vor dem mit Schlangen umkränzten Medusenhaupt führt Freud auf den Anblick der mütterlichen Vulva zurück, der den Kastrationsschock hervorruft, aber dann ebenso eine apotropäische Wirkung auszuüben vermag.[47] Auch Exhibitionismus und Voyeurismus als Perversionen gründen nach psychoanalytischer Auffassung nicht so sehr in der aktiven Funktion des Sehens, sondern sind getrieben durch das, was sie zu zeigen oder zu sehen bekommen: die Genitalien, deren Unversehrtheit sie sich versichern oder an deren Stelle sie den – mütterlichen – Phallus sehen wollen.
Aber auch hier läßt sich der Gedankengang, mit dem man sich Picassos Blick annähern und die Überlegungen der Philosophen zum Blick abschließen kann, vielleicht besser als mit solchen klinischen Befunden mit Lacans strukturalen Analysen des Blicks als Form des Begehrens deutlich machen. Wenn man Lacans Definition der Perversion aufnimmt, daß sie das Begehren unter der Bedingung darstellt, daß das Objekt des Begehrens fehlt und darum das Gesetz an die Stelle des Begehrens tritt[48] (daher ist die Lust in der Perversion, so »ohne Ansehn der Person«, grausam und moralisch zugleich), dann gewinnen auch Voyeurismus und Exhibitionismus einen anderen als klinischen Sinn: Beide zielen auf den Blick, der das verlorene Objekt sucht oder dem anderen zeigt, den Phallus als abwesenden, aber wie man nach den vorhergehenden Bestimmungen auch sagen mag: die fehlende Erfüllung in der Sexualität und darum die fortwährende Suche, das Begehren als Begehren.
In seinem Seminar *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1964) untersucht Lacan im Ausgang von Sartre und Merleau-Ponty, diese kritisierend, den Blick im Unterschied zum Sehen des Auges.[49] Gegen Sartre zeigt er, daß der Blick sehr wohl sichtbar ist, nicht nur in der unmittelbar bewußten Befindlichkeit des Objekt- oder Subjektseins besteht: Ich sehe den Blick, weil ich ihm begegne in einem Moment des Begehrens, in dem ich ertappt werde – in Sartres Beispiel als Voyeur –; hier findet keine Begegnung eines reinen Subjekts mit einem vergegenständlichten Objekt statt, vielmehr sind beide Subjekte Objekte, die gespielt sind von einer Form des Begehrens, das die Positionen anweist. Die Maler haben diesen Blick ins Bild gelegt, sie wählen eine bestimmte Blickweise, der sich der Betrachter kaum entziehen kann und die daher eine ›Blickfalle‹ darstellt: »Über das Auge triumphiert der Blick.« Gegen Merleau-Pontys Vorstellung von der narzißtischen Verschmelzung des Sehenden mit seiner Welt hebt Lacan den Blick als »Form einer befremdlichen Kontingenz« hervor, die er an der Funktion des ›Flecks‹ erläutert: Der Fleck, der unseren Blick auf sich zieht, beweist, daß Blick und Angeblicktes nicht reziprok sind, der Fleck lenkt die Blickrichtung. Die ›Augenzeichen‹ in Picassos Bildern stellen nichts anderes als eine Verkörperung des so verstandenen Flecks dar, wie ja auch die Augen der Menschen im Umgang miteinander die Blicke festnageln, wie man auch einen Säugling mit einer mit Flecken bemalten Scheibe so täuschen kann, daß er sie als Gesicht anlächelt. Zwar scheint der – philosophische und allgemeine – Vorrang, den wir dem Sehen geben, darauf zu beruhen, daß wir meinen, in dieser Wahrnehmung gehörten unsere Vorstellungen uns, hätten wir Evidenz erreicht. Wir versuchen derart die ›Kastration‹ im oben dargestellten Sinne zu umgehen. Aber die Kontingenz des Blickes besteht darin, »daß vor dem Gesehenen ein Zu-sehen-Gegebenes (donné-à-voir) existiert«. Das Subjekt ist im Blick seiner nicht ganz mächtig, in ihm offenbart sich das Begehren als »eine Art Begehren nach dem anderen«, an dessen Ende die Nichtbefriedigung des Begehrens steht. Jede erotische Erfahrung ist voll davon, ob in den großen oder kleinen Symptomen der Hysterie, in den Reizen, die zur Schau

gestellt oder verborgen werden, in der Kultureinrichtung des Schmuckes, der die Körperteile trennt und damit auf sie hinweist, in der Kleidung, die verhüllt oder teilweise entblößt und derart den Körper zum Objekt für Blicke macht. Und Picassos Verbindungen von sexuellen und ›Augenzeichen‹ setzen diese Funktion des Blickes ein: Sie zeichnen Linien des Begehrens, die weder weibliche Hingabe noch männlich-phallisches Streben noch gar einfach Lust verkörpern, sondern, indem sie diese in den zusehenden Augen relativieren, den Blick zwischen den Elementen des Sexuellen hin- und herführen und damit die Zuschauer zwischen ein Leiden und ein Tun einsetzen – nicht anders als das sexuelle Begehren selbst.

1 Hélène Parmelin, in: Ulrich Weisner, Pablo Picasso: Letzte Jahre – Letzte Bilder, in diesem Band.
2 Marie-Laure Bernadac, Picasso 1953–1972: Painting as Model, in: The Tate Gallery, Late Picasso. Paintings, sculpture, drawings, prints 1953–1972, Ausst.-Kat. London 23. Juni – 18. September 1988, S. 80.
3 In: John Richardson, L'Epoque Jacqueline, in: The Tate Gallery, Late Picasso, a.a.O., S. 26.
4 M.-L. Bernadac, a.a.O. (Anm. 2).
5 J. Richardson, a.a.O. (Anm. 3), S. 41.
6 David Sylvester, End Game, in: The Tate Gallery, a.a.O. (Anm. 2), S. 141.
7 Richardson, a.a.O., S. 32ff.
8 Etwa bei Weisner, a.a.O. (Anm. 1).
9 Richardson, a.a.O., S. 29f.
10 Sylvester, a.a.O., S. 137.
11 Brigitte Baer, Seven Years of Printmaking: The Theatre and its Limits, in: The Tate Gallery, a.a.O. (Anm. 2), S. 99 und 132f.
12 H. Parmelin, in: Weisner, a.a.O. (Anm. 1).
13 Zitiert in: Bernadac, a.a.O. (Anm. 2), S. 85.
14 Vgl. Robert Rosenblum, Picasso und die Anatomie der Erotik, in: Ulrich Weisner (Hg.), Picassos Surrealismus. Werke 1925–1937, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld 1991, S. 223–231.
15 Jacques Lacan, Écrits, Paris 1966, S. 685 (Schriften II, Olten und Freiburg 1975, S. 121).
16 Lacan, a.a.O. (Anm. 15), S. 826 (S. 204).
17 Françoise Gilot, Vivre avec Picasso, Paris 1991, S. 81, 153f.
18 Patrick O'Brian, Pablo Ruiz Picasso, Paris 1979, S. 497.
19 Georges Bataille, Das obszöne Werk, Hamburg 1972, bes.: Die Geschichte des Auges.
20 Dorothy Kosinski, Körperdinge – Picasso und Bataille, in: U. Weisner (Hg.), Picassos Surrealismus, a.a.O. (Anm. 14), S. 241 ff.; Richardson, a.a.O. (Anm. 3), S. 24.
21 Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: S. Freud, Studienausgabe, Bd. V, S. 88f.
22 Ebda., S. 109.
23 Ebda., S. 90, 110f.
24 Claus v. Bormann, Psychoanalytische Betrachtungen zur Vorstellung der vagina dentata und verwandten Phantasien bei Picasso, in: U. Weisner (Hg.), Picassos Surrealismus, a.a.O. (Anm. 14), S. 233ff.
25 Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Paris 1973, S. 154f. (Olten und Freiburg 1978, S. 177f.).
26 Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, a.a.O. (Anm. 21), S. 97.
27 Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, a.a.O. (Anm. 25), S. 160ff. (S. 184ff.).
28 Lacan, Écrits, a.a.O. (Anm. 15), S. 554ff., bes. S. 557 (Schriften II, S. 87ff., bes. S. 90), und ebda., S. 693 (II, S. 129f.).
29 Lacan, L'Éthique de la psychanalyse, Paris 1986, S. 362.
30 Freud, Die infantile Genitalorganisation, Studienausgabe, Bd. V, S. 237ff.
31 Vgl. meinen Aufsatz, a.a.O. (Anm. 24).
32 Bernadac, a.a.O. (Anm. 2), S. 79.
33 Vgl. U. Weisners Analyse dieses Bildes, L'Embrassement – Die Umarmung (Le Baiser – Der Kuß), in: U. Weisner (Hg.), Picassos Surrealismus, a.a.O. (Anm. 14), bes. S. 211 ff.
34 B. Baer, a.a.O. (Anm. 11), S. 96, 99.
35 Baer, ebda., S. 112; Richardson, a.a.O. (Anm. 3), S. 40.
36 Vgl. Weisner, a.a.O. (Anm. 1).

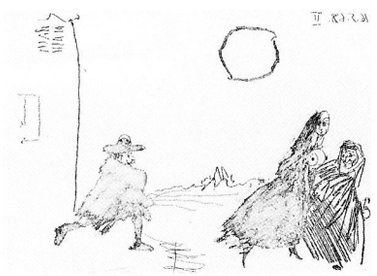
37 Vgl. Weisners Aufsatz in diesem Band zu diesem Befund.
38 In: Richardson, a.a.O. (Anm. 2), S. 40.
39 Ebda, S. 30f.
40 Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, a.a.O. (Anm. 21), S. 114.
41 Vgl. etwa S. Freuds Analyse der Novelle *Der Sandmann* von E. T. A. Hoffmann in: Das Unheimliche, Studienausgabe, Bd. IV, S. 251 ff.
42 Etwa Platon, Symposion, S. 210d ff.
43 Stendhal, De l'Amour (1822), XXVII.
44 Jean-Paul Sartre, Das Sein und das Nichts, Reinbek 1991, Dritter Teil, 1. Kap., IV.
45 Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist (1961), in: M. Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, Hamburg 1984, S. 15ff.
46 Die Traumdeutung, Studienausgabe, Bd. II, S. 212, 353, 389.
47 S. Freud, Das Medusenhaupt, Gesammelte Werke, Bd. 17, S. 47f.
48 Lacan, Écrits, S. 780, 782 (Schriften II, S. 152, 154).
49 Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, a.a.O. (Anm. 25), S. 68ff. (S. 77ff.).

Brigitte Baer

Picassos Befindlichkeiten – Die Druckgraphik zwischen 1968 und 1972

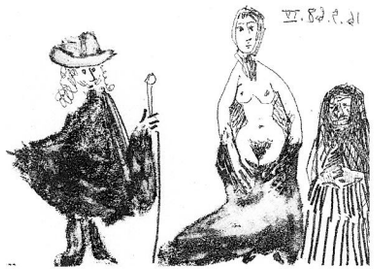
Mit einem dieser schwindelerregenden Gedankensprünge, die, zumindest in der Kunstgeschichte, einen Gombrich zum Tadel veranlaßten – Gedankensprünge, die sich nachgerade wie ein Lapsus ausnehmen und deshalb in gewisser Hinsicht um so mehr Bedeutung haben, freilich eine dunkle, verborgene, eine gleichnishafte Bedeutung –, führte Malraux 1933 in seinem berühmten Vorwort zur französischen Ausgabe von Faulkners *Die Freistatt* ohne weitere Erläuterung die Malerei Picassos ein…
Nun, er äußert nicht viel dazu, und zugleich hat man den Eindruck, er prophezeie, einem Seher gleich, der fluktuierende »Emotionen« (ein Wort, das Picasso liebte) aufs Papier wirft, Emotionen, die er unverzüglich in Luft aufgehen läßt, eilig wie er es hat, einem anderen Schmetterling, einem anderen Drachen nachzujagen. Er schreibt lediglich: »In der Malerei ist es offensichtlich, daß ein Bild von Picasso immer weniger als Gemälde erscheint und immer mehr als Markstein einer Entdeckung, als Wegezeichen für den Pfad eines verkrampften Genies.«[1] Man mußte die Veröffentlichung von *La tête d'obsidien* im Jahre 1974 abwarten und den Bericht, den Malraux von einer Art Monolog Picassos anläßlich seines Besuchs von 1907 im Musée du Trocadéro gibt – ein Monolog, den der Verfasser auf 1937 datiert –, um zwei und zwei zusammenzuzählen und zu verstehen, was Picassos Malerei im Vorwort zu *Die Freistatt* zu suchen hat. Dieser Zusammenhang liegt in zwei oder drei Wörtern: der »feindlichen Welt« Picassos[2] und dem »Schrecken«, der »Angst« und der »Faszination«, die seine Malerei bei Malraux erweckte, wie er zu Faulkner im Vorwort von 1933 schrieb. Und ein Zusammenhang ist ganz offensichtlich vorhanden. Die Welt Faulkners ist eine »feindliche« Welt, und ihr »Schrecken«, ihre »Faszination« und die »Angst« vor ihr sind, je nach Zeitpunkt, in Picassos Malerei präsent oder latent, selbst wenn man das Datum des Vorworts (1933) berücksichtigt. Hatte Malraux damals die *Demoiselles d'Avignon* mit eigenen Augen gesehen? Schwer zu sagen, aber eher als auf die Werke, welche die erste Nummer von *Minotaure* (Juni 1933) illustrierten, spielt er zweifellos auf das ›große Bild‹ an, das neben anderen in der Juni 1932 erschienenen Sondernummer der *Cahiers d'Art* zu Picasso reproduziert war.
1933 schrieb Malraux ferner, indem er, wie man weiß, *Die Freistatt* der griechischen Tragödie annäherte: »Doch nicht um sich davon zu befreien, drückt der tragische Dichter aus, was ihn fasziniert (das Objekt der Faszination erscheint dann im nachfolgenden Werk aufs neue), sondern um dessen Natur zu verwandeln; denn indem er ihm mit anderen Elementen Ausdruck gibt, schafft er ihm Eingang ins relative Universum der gestalteten und beherrschten Dinge. Er verteidigt sich gegen die Herzensangst nicht, indem er sie selbst zum Ausdruck bringt, sondern indem er etwas anderes mit ihr ausdrückt und sie so in das Universum wiedereinführt.«[3] In seinem Gespräch mit Malraux von 1937 sagte Picasso (laut Malraux): »Aber alle diese Fetische dienten demselben Zweck. Sie waren Waffen. Waffen, die den Menschen halfen, nicht länger Untertanen der Geister zu sein, unabhängig zu werden. Sie waren Werkzeuge. Wenn wir den Geistern eine Form geben, werden wir unabhängig. *Die Geister, das Unbewußte* (damals sprach man noch nicht sehr viel davon), *die Emotion,* das ist alles das gleiche. Ich begriff auf einmal, warum ich Maler war.« (Hervorhebung d. Verf.) Und ein wenig weiter, von Braque sprechend: »Was uns umgibt, was nicht wir sind, empfand er nicht als feindlich, ja – stellen Sie sich vor! – nicht einmal als fremd! Er war immer zuhause…« Das »ja – stellen Sie sich vor! – nicht einmal als fremd!« ist das Äquivalent zu Montesquieus »Wie kann man Perser sein?«[4]

1
15. Januar 1968
Kaltnadel
Bloch 1458

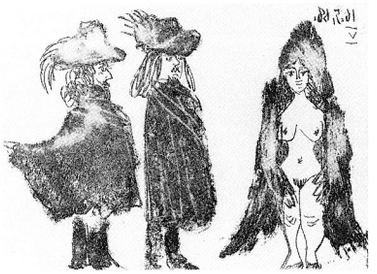


2
16. Mai 1968 (II)
Radierung
Bloch 1573

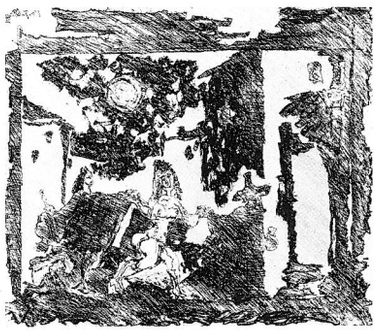
3
16. Mai 1968 (III)
Radierung
Bloch 1574



4
16. Mai 1968 (IV)
Radierung
Bloch 1575



5
16. Mai 1968 (V)
Radierung
Bloch 1576



6
14. Mai 1968 (III)
Radierung
Bloch 1565

Eine feindliche, »fremde« Welt, in der Angst und Schrecken durchsickern oder ausbrechen, eine Welt, wie sie für Picasso zum Zeitpunkt der *Demoiselles* war und in Faulkners Werk besteht, ist auch eine absurde Welt. In kleiner Dosierung, das heißt außerhalb der Fluten des Schreckens, außerhalb des Fremden, wird die Absurdität zum Schalk, wird komisch.
1968 besteht dieser Schrecken nicht mehr, nicht einmal mehr in der verdünnten, verschobenen, verwandelten Form, die nach der ungeheuren Verdichtung der *Demoiselles* in seinem Werk geherrscht hatte. Denn seine unablässige Neugier bewahrte Picasso vor jener Art des aus Insichgekehrtheit und Gleichgültigkeit zusammengesetzten Autismus, der häufig im hohen Alter auftritt. Mit der Leidenschaft, und damit dem Schrecken, war auch die Zärtlichkeit geschwunden, aber es blieb ein amüsiertes, spöttisches Interesse an der Außenwelt, an diesem Zirkus, diesem Theater, diesem ›Bordell‹, das die Welt ist, eine Welt, auf die er von der Höhe seines Hügels von Mougins herabschaute wie jemand, der ein Fernrohr verkehrt herum hält und die Menschen als Ameisen sieht, denen man den Bau demoliert hat. Denn 1968 passierte einiges: Vietnamkrieg, Prager Frühling, und, näher dran, die sogenannten ›Ereignisse‹ vom Mai '68. Wie die Ameisen waren sie in Aufruhr, die Menschen, die Welt. Und er, Picasso, saß da auf seinem Turm von Mougins (aber nicht in einem Elfenbeinturm), horchte und schaute (in die Zeitungen, ins Fernsehen, sofern sie nicht streikten) und dachte, daß er im Bürgerkrieg, Krieg usw. schon ganz anderes gesehen hatte, auch wenn es (und das war es immer gewesen) von ferne war, aber damals immerhin nicht von der Entfernung wie jetzt. In Mougins kein Streik, keine müllüberfluteten Straßen, kein Tränengas, keine fliegenden Pflastersteine, keine brennenden Autos, keine CRS (Compagnies Républicaines de Sécurité) mit Helmen und Schilden. Auch keine Panzer oder verheerenden Hubschrauber, kein Napalm. Nur Frühling, Sommer, blauer Himmel und, wenigstens in der Zeit, als öffentlicher Verkehr und Benzin bestreikt wurden, Ruhe – ein unumschränkter Frieden ohne Besuche durch ausstellungshungrige Museumskonservatoren, um die Datierung früherer Werke verlegene Biographen, vorgeblich ›befreundete‹ Kunsthändler oder allerlei Bewunderer. Es war nicht einmal notwendig, am Fuße des Hanges das in Pariser Wohnhäusern traditionell vorhandene Schildchen ans Gitter zu heften, das »jeglichem Vertreter, Kundenwerber, Spendensammler oder Hausierer« den Zutritt untersagt…
Zwischen Ende 1965 und Frühjahr 1967 hatte wohl eine Reihe von Ereignissen den nun doch gealterten Picasso zu »Emotionen« (wie gesagt – sein Wort), zu leidenschaftlichen Reaktionen herausgefordert. Da war die französischsprachige Publikation des Buches von Françoise Gilot, seine Operation (Ende 1965) und der Umstand, daß er nach dieser Operation das Rauchen eingestellt hatte, der Erfolg der großen Werkschau *Hommage à Picasso,* die – seiner Ansicht nach zweifellos zu spät – seinen Ruhm in Frankreich befestigte (Ende 1966), seine Ausweisung aus dem Atelier an der Rue des Grands-Augustins, seine Ablehnung, sich zum Ritter der Ehrenlegion ernennen zu lassen. Das Ergebnis von alledem war, daß er auf seinem Besitz Notre-Dame-de-Vie verstärkt Unterstützung in Anspruch nahm. Kahnweiler kümmerte sich um alle praktischen Belange: Rechnungen, Steuern, Museumsleihgaben, Verkauf der Werke an die Kunsthändler usw. Jacqueline wies ungelegenen Besuchern, das heißt all jenen, die sie mißbilligte, die Tür, denn der Künstler war von ihnen nicht erbaut. Aber die Leidenschaft, die Wut treten im druckgraphischen Werk von 1966 wieder zutage: Eine furiose, ›schmutzige‹ Technik, Mord-Szenen ›zur Gaudi‹ tauchen auf, als er an der Illustration von Fernand Crommelyncks *Cocu magnifique* (Der Hahnrei) arbeitet.
Denn was Picasso, seine ganze Arbeit umfassend, »die Malerei« nannte, war für ihn (der nicht las und eigentlich nie wirklich gelesen hatte) das Äquivalent der Literatur, jedenfalls des Schreibens. Für ihn waren Malerei und Poesie in etwa das gleiche (die Malerei hatte, wie man sich erinnert, die Aufgabe, »die Dinge zu benennen«). Eine Weile glaubte ich

(zweifellos etwas voreilig), daß auch die Druckgraphik für ihn Poesie war.[5] Doch nein, die Druckgraphik war für Picasso Prosa, zumindest seit er, um 1930, ihre Stellung und ihren Daseinsgrund bestimmt hatte: Die Graphiken waren Kommentar, Roman, Novelle, auf alle Fälle Geschichten voller innerer Monologe, in denen die Hand durch Gedankenverbindung, durch Wortzusammenstellung arbeitete (und das ist das einzige Kennzeichen, das die Druckgraphik den Versuchen in der ›écriture automatique‹ annäherte, die er 1935 anzustellen begonnen hatte). Druckgraphik überhaupt hieß für Picasso erzählen. Dies trifft ganz besonders auf das Jahr 1968 zu. Übrigens kündigte ja auch die nicht zur Serie der sogenannten *347 graphischen Blätter* gehörende Druckplatte vom 15. Januar 1968 (Abb. 1) an, daß er Geschichten erzählen würde: Sie führt eine fabulierende Schehrezade / Jacqueline vor, die mit den Händen redet, wie die Südfranzosen es tun, während der König Schehrijar immer noch schmollend überlegt, ob er sie am Morgen des anderen Tages würde köpfen lassen oder nicht. 1966, in der Periode der »feindlichen Welt«, schnitten eifersüchtige (allerlei Hahnreie) oder impotente (beinlose Krüppel) Männer Frauen die Köpfe ab. Anfang 1968 konnte man, indem man Geschichten erzählte und indem man diese absurde und komische Welt zeigte, schlicht und einfach am Leben bleiben wie Schehrijar, der die Fortsetzung der Geschichten erfahren wollte, und selbstredend auch wie Schehrezade.

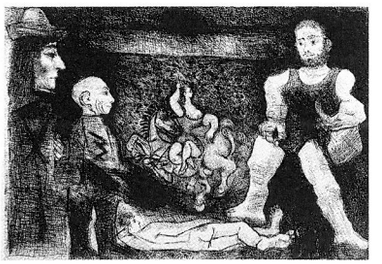
Picasso arbeitete spätabends, in der Einsamkeit der Nacht, und er arbeitete schnell. »Ich wähle nicht aus«, hat er irgendwo einmal gesagt (auch Malraux schrieb in dem zitierten Vorwort: »Von allen Kunstformen stellt der Roman die am wenigsten reglementierbare dar, in ihm findet sich der Bereich des Willens wie nirgends sonst begrenzt.«).

Er erzählte keine ›wahren‹ Geschichten, sondern das, was kleine, zweifellos oft reale Vorfälle wie einen Aufmarsch von Assoziationen und – häufig fernen – Erinnerungen in seiner Imagination hervorsickern ließen. Er lauschte wie in einem Tagtraum dem Gewimmel von Empfindungen, Einfällen und Bildern, die (siehe Proust) ein Geräusch, ein Duft, ein Wort in uns erwecken, das im Laufe des Tages ›klick‹ macht, oder jene brüsken Momentaufnahmen einer Szene, einer Person, einer Situation, die einem eine Weile im Gedächtnis haften bleiben; man weiß einstweilen nicht warum, findet es häufig erst in den Träumereien des Abends heraus. Und er verschleierte, verschob, verdichtete, travestierte, wie man es im Traum tut, hier jedoch auf eine beherrschtere, bemeistertere Weise, denn es mußte daraus ein Kunstwerk werden (er hätte dieses Wort gehaßt) oder doch wenigstens ein schönes Bild zum Nutzen seines Publikums und nicht nur des egoistischen Verständnisses seiner selbst.

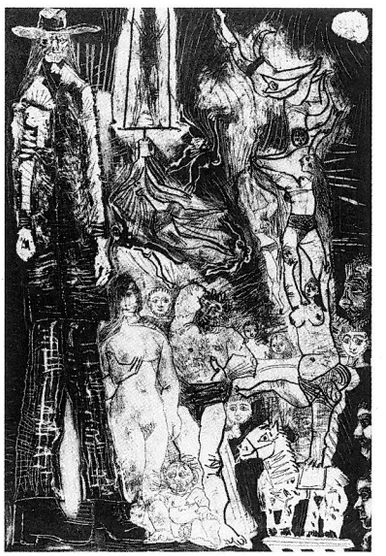
Man darf nicht vergessen, daß das Medium der Druckgraphik, jedenfalls bei Malern, die das Werk im Kopf haben (und nicht die Technik), durch seine vielfachen Umkehrungen, Umwege und Wendungen dem Phantasma freieren Ausdruck verleiht. Man sieht bei der Arbeit nicht so genau, was man macht, noch, was ›das gibt‹. Beim Abzug des Probedrucks verkehrt sich dann alles, hell und dunkel, hohl und gefüllt, und selbstredend auch das Bild selbst. Man kennt Picassos Virtuosität in der Zeichnung. Zudem war er mit der Druckgraphik von Grund auf vertraut, seit er sie, ganz auf sich gestellt – und dabei häufig verwendend, was ihm in die Hände fiel –, Ende 1932 bis Ende 1934 erprobt hatte. Um die Technik brauchte er sich nicht zu kümmern. Sie gehorchte ihm gleichsam blind, selbst wenn er neue ›Tricks‹ erfand, mit denen er die graphischen Verfahren unterlief oder verkehrte.

Man sieht, man spürt, daß Picasso an der Serie der *347 graphischen Blätter* (16. März bis 5. Oktober 1968) seinen Spaß hatte. Der völlig beherrschte Duktus ist rasch, flüssig und heiter (man vergleiche ihn mit der abgehackten, kantigen, unsanften Linienführung in der späteren Serie der sogenannten *156 graphischen Blätter*). Die extreme Virtuosität im Umgang mit der doch einfachen, traditionellen Technik erweckt stets den Eindruck, daß sie leichthin, wie spielend, und in einem Fluß von der Hand gegangen ist. Dabei finden sich zuweilen Kühnheiten, die sich für denjenigen, der sich mit dem Verfahren nicht

7
15. Mai 1968 (I)
Aquatinta
Bloch 1566



8
16. – 22. März 1968
Radierung
Bloch 1481



9
4. Juni 1968 (II)
Aquatinta und Radierung
Bloch 1622

10
15. April 1968 (II) / 17. – 19. April 1968
Aquatinta, Radierung und Kaltnadel
Bloch 1520

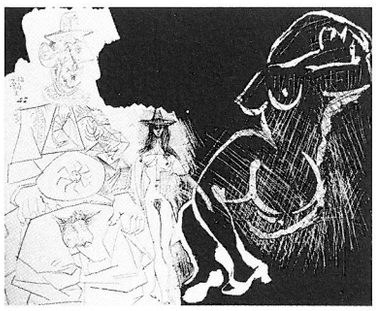
11
11. April 1968 (II)
Radierung
Bloch 1505

12
21. Mai 1968 (III)
Radierung
Bloch 1583

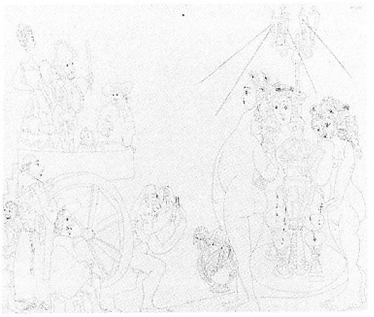
auskennt und, so hoffe ich doch wenigstens, einfach die Schönheit des Bildes bewundert, ganz unscheinbar ausnehmen. Beim Umgang mit dem Aussprengverfahren beachte man unter den *graphischen Blättern* zum Beispiel *Théâtre: autour de Rembrandt* (Kat.-Nr. 64) oder *En pensant à Goya: femmes en prison* (Kat.-Nr. 66) oder die letzte Platte der Serie, *Sérénade au coucher du soleil dans un sous-bois à la Monet* (Kat.-Nr. 73). Die dort zu sehenden Halbtöne werden hauptsächlich durch Einreiben der Platte mit den Fingern erzielt, wodurch eine tröpfchenförmige, wie gescheckte Aquatinta entsteht, dann aber auch durch Kratzen in der angetrockneten Zuckerlösung mit einem Stück Holz oder einem Schabeisen. Auf den sehr kleinen Platten – oft mit die schönsten der Serie – zur Illustration der *Celestina* gibt es ferner das, was Aldo Crommelynck »Pelzmäntel« nennt. Das ist kein Aquatinta-, sondern ein simples (oder nicht so simples) Radierverfahren. Picasso scheuerte oder tupfte mit einem watteumwickelten benzingetränkten Hölzchen (einem ›Wattestäbchen‹) über den Ätzgrund, so daß er angelöst wurde und Säure eindringen ließ (siehe zum Beispiel Abb. 2–5). An anderer Stelle erzielte er durch Umkehrung der klassischen Technik eine ganz bemerkenswerte Wirkung (Abb. 6): Tönungen von Weiß und Grau modellieren den lichtschimmernden Körper der jungen Frau heraus und füllen das Schwarz und Weiß einer Mantel- und Degenszene. Picasso zeichnet sein Sujet zuerst in Ätzgrund auf, so als hätte der ganze Hintergrund im Aquatintaverfahren mit Asphaltkorn überzogen und geätzt werden sollen, wodurch das Sujet auf dem Abzug weiß auf schwarz erscheint wie in Abb. 7. Anschließend radiert er auf den lackbedeckten Flächen die Personen (mit Ausnahme des Mädchenakts), den Theaterdekor, die Wolken, den verhangenen Mond und beläßt als Hintergrund das blanke Kupfer, dem er mit dem Schabeisen eine leichte Grautönung gegeben hat. Damit ist ein sehr eigentümlicher Rhythmus entstanden, ein geheimnisvoller Hauch von ›Rotlichtviertel‹, über dem ein sich verborgen haltender Mond leuchtet.
Was die erzählten Geschichten anlangt, so scheinen diese weder Hand noch Fuß zu haben mit ihren Wiederholungen oder vielmehr ihren wiederkehrenden Phantasmen, die sich immer ein klein wenig weiterverwandeln, bis Picasso zu etwas anderem übergeht. Aber diese Phantasmen sind mitunter auf zarte, oft unmöglich zu enträtselnde Weise daran aufgehängt, was in jenem ›Zirkus‹ der Außenwelt geschieht, einem Zirkus, dem er selber angehört, wie er es auf der großen Eingangsplatte der Serie, Picasso, sein Werk und sein Publikum (Abb. 8), kundtut, die für ihn sowohl durch ihr Format von Bedeutung ist als auch, weil er sie in sieben Zuständen behandelt, wie er es bei der *Minotauromachie* und der *Weinenden Frau* getan hatte[6]: Zirkus und/oder Stierkampfarena; das Schauspiel, eine Reiterin[7]; der Bildhauer / Minotaurus, der wahre ›Zauberer‹, scheint traurig von der Bühne zu gehen; der ›Zauberer‹, der Picasso war, wird zu einer Art Possenreißer, gedoubelt von dem, der sich als Magier ansah und es auch ein wenig war, aber eher als ein Taschenspieler: Cocteau mit seinem von der Droge ausgemergelten Gesicht. Picasso und Cocteau gehören dem Zirkus, der Schaustellerei an, ebenso ihr Werk. Da sieht dann eine Art androgyne Person, halb Mann, halb Frau zu, die man von Zeit zu Zeit in Picassos Werk wiedertrifft, wobei das Weibliche die empfundene Passivität ist, wenn er von Emotion, von Wut, Haß, Begehren oder Leidenschaft überwältigt wird, und die ›Malerei‹ der Fetisch, der für das steht, was fehlt oder fehlen könnte, das eroberte *Medusenhaupt,* das ebenfalls gleichsam den Schein eines Mehrwerts vermittelt. So ist denn, was er uns in seiner Serie vorführt, sowohl seine Fetisch-Arbeit, als auch der Zirkus der Außenwelt, der in seinem kreisenden Denken und von seiner Hand travestiert wird und damit »Eingang ins relative Universum der beherrschten und gestalteten Dinge«[8] findet. »›But this is not vision‹, said the lama. ›It is the world's Illusion, and no more‹.«[9] Ja, in dieser Serie der *347 graphischen Blätter* führt Picasso nicht etwa ›Schauen‹ vor (wie zum Beispiel in den *Demoiselles*), sondern einfach der Welten Schein, den er travestiert durch seine Ideen- und Bilderassoziationen von Spanien, der Jugend und den Malern…

All dies durch das Erzählen von Geschichten… Es mußte so sein. Einige Zeit zuvor hatte er beschlossen, *La Celestina* von Fernando de Rojas zu illustrieren.[10] Die *Celestina* entführte seine Phantasie, seine Tagträume (auch durch Rembrandts und Alexandre Dumas' *Musketiere* hindurch) nach Spanien, in seine Kindheit und Jugend, zu den spanischen Malern, zu Goya (vor allem zu ihm, siehe zum Beispiel Kat.-Nr. 66), zu Velázquez, selbst zu Murillo, den er nicht mochte, oder zu El Greco. Sie entführte ihn zu den Straßenszenen in Barcelona oder Madrid (die *Gigantes* bei den Prozessionen, Abb. 9), zu den Landschaften der *Sierra,* zu Don Quijote und Sancho, die, gemeinsam oder getrennt, in seinen Überlegungen aufkreuzten, zu den *Conquistadores,* ja zu den rothäutigen Indianern usw. Das Ganze selbstverständlich mit verschiedenerlei Abschweifungen, zum Beispiel über die Familienportraits Rembrandts (Kat.-Nr. 64) oder über Maler und Modell oder über Picassos ewiges Thema des *Türkischen Bades* von Ingres (zum Beispiel Kat.-Nr. 67)[11] oder die Szene Kat.-Nr. 70, in einem absonderlichen Schwimmbad angesiedelt, das etwas von der Alhambra und vom atemberaubenden *Balneum* des Kasinos von Dinard hat, wovon Picasso eine Postkarte aus den zwanziger Jahren besaß) und ähnliches. Freilich gab es weitere Gründe für diese Rückkehr zum Spanien seiner Jugend. Zunächst war Sabartés am 13. Februar 1968 gestorben. Wohl mehr als das Zusammenleben und anschließende Zusammenarbeiten, das die beiden Freunde seit Ende 1935 verbunden hatte, bedeutete Sabartés für Picasso die Jugend in Barcelona (und in Paris); überdies waren die beiden genau gleichaltrig, daher auch die Rückkehr zu Themen der Kindheit. Wie man weiß, haben alte Menschen zum einen fast immer Träume, in denen sich Erinnerungen aus Kindheit und Jugend wiederbeleben; zum anderen – und das mag zu jener ›neuen Jugend‹ des Malers im druckgraphischen Werk von 1968 beigetragen haben – kommen Menschen jenseits der Achtzig gewissermaßen nicht umhin, selbst wenn der Tod eines Zeitgenossen sie bekümmert, mehr oder weniger bewußt zu frohlocken: »Er ist fort, ich bleibe! Ich habe gewonnen.«
Hier muß man das Zeitgeschehen einführen, das, was sich von Tag zu Tag abspielte, in der Welt, gewiß, zweifellos aber auch zu Hause, in der Küche, in den Comic strips der Zeitungen, im Garten und in den Straßen von Cannes. Die Nachrichten, der Klatsch, die kleinen alltäglichen Genreszenen scheinen der Zunder gewesen zu sein, der die Fumarolen, ja zuweilen Feuerwerke der Imagination des Künstlers entfachte. In den meisten Fällen ist es natürlich unmöglich, diesen Zunder greifen zu können. Doch mitunter (wenn auch selten) lassen sich die Verkettungen von Bildern, Gedankenverbindungen und Tagträumen an Tatsachen festmachen. Es liegt auf der Hand, daß die Darstellungen der ›Türkischen Bäder‹ (die Lautenspielerin ausgenommen) von den Sonnenbädern und damit der Zurschaustellung von Fleisch herrührten, die 1968 sehr in Mode waren, als man möglichst braungebrannt zu sein hatte. Lassen wir es dabei bewenden. Eine kleine Tatsache kann uns auf die Spur bringen, wie das vor sich ging. Am 15. April kam im zweiten Fernsehkanal *Les enfants du paradis (Die Kinder des Olymp),* jener Film, den die Franzosen, wenigstens seinerzeit, fast auswendig kannten. Am selben Tag, also nachts, erschienen auf einer Kupferplatte, die einer an Rembrandt, El Greco und vielleicht auch Góngora gemahnenden Portraitserie zugeordnet zu sein scheint, zwei bei Picasso absolut ungewöhnliche Frauengesichter. Es handelt sich dabei um die Gesichter der Arletty in ihrer unvergeßlichen Rolle als ›Garance‹ und der Casarès als der Verliebten und späteren tieftraurigen Frau Barraults in der Rolle des ›Baptiste‹ (Abb. 10).
Am 19. April eine erneute Anspielung auf Barrault/Baptiste, diesmal auf der Bühne: Seine tänzerische Bewegung, seine Liebe zum Mond, seine Schüchternheit außerhalb des Theaters finden sich, in Weiß auf dem schwarzen Grund der Aquatinta, mit großen Pinselstrichen auf die Platte lackiert. Die Zirkusszenen wurden Picasso sicherlich durch die damals berühmten Sendungen von Gilles Margaritis, *La piste aux étoiles,* in Erinnerung gebracht (eine lief zum Beispiel am 13. März, eine weitere am 3. April), und so gut wie

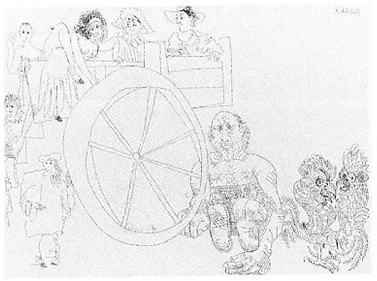
13
24. April 1968 (I)
Aquatinta
Bloch 1529



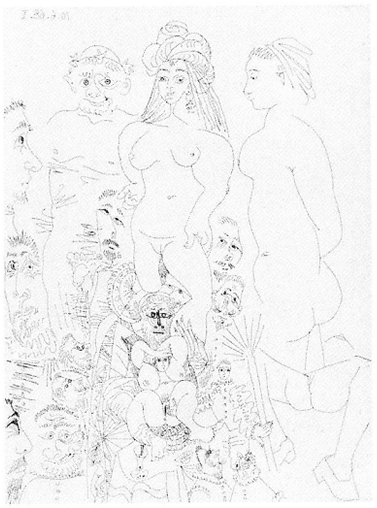
14
21. (I), 22. April 1968
Aquatinta und Kaltnadel
Bloch 1525



15
13. Mai 1968
Radierung
Bloch 1561



16
13. Mai 1968 (II)
Radierung
Bloch 1562



17
10. Juni 1968 (I)
Radierung
Bloch 1633

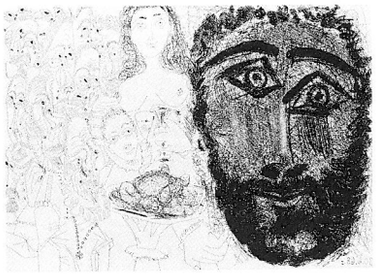
jeden Dienstag gab es um 19.45 Uhr Catchen auf Télé Montecarlo (Abb. 11), aber viele Vorfälle, Anekdoten und kleine Begebenheiten sind unmöglich zu rekonstruieren. Amüsieren dürften uns zum Beispiel die aus Comic strips entlehnten Details, wie sie etwa in *France Soir* erschienen, einer Zeitung, die damals auf der Höhe ihres Ruhmes stand. Den Comic strip *Les amours célèbres* verschlang alles, was sich Intellektualität zugute hielt. Im März ging es um *Sextus und Lucretia* (die Geschichte spielt im alten Rom, und es kommen römische Streitwagen vor…). Am 14. März begann die Geschichte von Hortense de Beauharnais, und Picasso entlehnt daraus die Karossen wie in Abb. 12 und das Aussehen der jungen Frau mit der Stupsnase in Abb. 13.
Dann waren da die Ereignisse von 1968. Am 19. April herrschten in Paris fast 28 Grad Wärme; große Demonstration im Quartier latin; in der Presse war viel von de Gaulle die Rede. Und Picasso fertigt eine Karikatur von de Gaulle an (Abb. 14), den Bauch geschmückt mit dem *Medusenhaupt,* aber die Hose heruntergelassen, der im ersten Zustand entgeistert auf eine Frau (eine ›France‹?) von ehedem schaut, eine leichtbeschuhte Frau mit dickem Steiß und dickem Busen, wie er sie zu sehen gewohnt war (Picasso übrigens auch). Im zweiten Zustand erscheint dann eine neue kleine ›France‹, schlank, aufrecht, ein Mädchen mit langen Haaren und Sonnenhut, wie man sie an den Stränden von Saint-Tropez sah, und die andere Frau wurde ausgestrichen. Am 13. Mai, unmittelbar vor dem Streik, muß Picasso die klassische Ansichtskarte von Barcelona mit der Fuente de Canaletas bekommen haben,[12] woraufhin er das Motiv in ein humoristisches Blatt einbaut, auf dem ihn das Spanien von einst (ein Mönch, eine Art Velázquez) überwacht, wie er als Tourist eine Momentaufnahme des von drei lächerlichen ›Grazien‹ verzierten Brunnens macht (Abb. 15). Am selben 13. Mai, dem Tag des Generalstreiks und des Straßenaufmarschs (Saigon geht in Flammen auf, aber das ist für ihn zu weit weg!), skizziert er eine weitere Karikatur (Abb. 16): Mit seiner Haartolle und seinem Gesicht der dreißiger Jahre steht er selbst, in Begleitung des ›Nachwuchses‹ (Gassenjungen, ein Mädchen und andere) ulkend auf einer Karrenbarrikade. Auf dem Boden hockt kahl und maliziös eine Art Pompidou, daneben findet ein Hahnenkampf statt (eine Straßenschlacht oder ein Zweikampf, der sich zwischen Pompidou und de Gaulle abzeichnet?). Pompidou war am 11. Mai aus dem Iran zurückgekehrt und hatte noch am selben Abend im Fernsehen gesprochen; er packte die Probleme an, wurde zum Mann der Stunde. Sicher ist jedenfalls, daß alle Mantel- und Degenszenen (Entführungen, Gewalt, Scharmützel im Stil der *Drei Musketiere*) mit den Pariser Straßenkämpfen begannen und mit ihnen aufhörten. Selbstverständlich wollte Picasso keinen ›Fougeron abgeben‹ (Maler des sozialistischen Realismus) und das alles mit Jeans, CRS (Compagnies Républicaines de Sécurité) usw. zeigen. Wie bei den ›Morgenmänteln‹ vom Ende des 15. Jahrhunderts empfahl sich eher eine witzigere Verkleidung. Läßt sich nicht auch folgern, daß die Platte vom 10. Juni (Abb. 17) mit ihren Karikaturen der Männergestalten aus El Grecos *Begräbnis des Grafen von Orgaz* (Abb. 18), darunter insbesondere die in ihrer Gestik sehr exakte Karikatur des jungen Jorge Manuel mit seiner Fackel und seinem ausgestreckten Finger, ursprünglich aus einer Gedankenverbindung entstand, nämlich der zwischen dem aufsehenerregenden Begräbnis Bob Kennedys, von dem die Zeitungen um den 10. Juni voll waren (etwa *France Soir* vom 11. Juni), und dem Bild selber, andererseits mit Picassos satirischem Text *El Entierro del Conde de Orgaz,* mit dessen Veröffentlichung (Barcelona: Gili 1969) der Künstler zweifellos bereits liebäugelte? Ende Juni griff Picasso das Sujet noch einmal auf (Abb. 19 und 20), indem er das berühmte Gemälde auf grausame und witzige Weise auseinandernahm.
Doch bevor wir diese Serie verlassen, empfiehlt es sich, den Papst einzuführen. Am 23. August wurde Paul VI., der ökumenische und vielreisende Papst, live in *Mondovision* (eine große Premiere) im Fernsehen gezeigt, als er sich zu einem offiziellen Besuch in Bogotá aufhielt. Selbstverständlich waren die Nachrichten, die Zeitungen und Magazine gefüllt mit Photos und diversen Kommentaren. Bereits am 28. August begann Picasso

mit der wohlbekannten, aus 26 Platten bestehenden Serie *Raffael und die Fornarina* (Abb. 21) zum Thema Malen/Liebesakt, sicher, aber auch und beinahe vorrangig zum Thema Onanie/Voyeurismus. Picasso war sehr versessen auf die mehr oder minder skandalösen Klatschgeschichten über seine Zunftgenossen, die Maler in Vergangenheit und Gegenwart. Er kannte sicherlich in großen Zügen die Händel anderer ›prächtiger‹ Päpste, Julius II. und Leo X., mit Raffael, Michelangelo, Bramante usw. Ein Kettenglied freilich fehlt, und man kann nur folgern, daß irgendein *Ingres illustré* auf einem Tisch hat herumliegen müssen: Der Künstler karikiert ebenso *Raffael und die Fornarina* (Abb. 22) wie *Die Überraschung von Paolo und Francesca durch Gianciotto* (Abb. 23). Aus diesem Bildergemisch entsteht die ›Soße‹, mit der Raffael, aber auch der unglückselige Papst vom Vielfraß Picasso verzehrt werden sollten. Denn wenngleich offensichtlich ist, daß der Papst auf diesen Bildern keine Onanie praktiziert (das immerhin hat Picasso wohl doch nicht gewagt!), so übt er doch Voyeurismus, und das oftmals auch noch auf seinem Nachttopf. Bekanntlich bezichtigen Eltern, mitunter zu Recht, die kleinen Knaben, sich dort und später dann auf dem ›Örtchen‹ dieser verbotenen Praktik und den damit einhergehenden Wunschträumen hinzugeben (oder wenigstens taten sie dies zu Zeiten von Picassos Kindheit). Hier nun gibt Picasso auf der ersten Platte, noch vor Ankunft Raffaels mit seinem Treiben, die Tonart an (Abb. 24). Paul VI. ist in Bogotá. Gemeinsam mit Bolivien hält Kolumbien, wie es heißt, die Goldene Palme für das beste Marihuana der Welt. Für Picasso kann die Droge zum Träumen nur die sein, die er selbst kennt: Opium. Und der Papst träumt, während er sein Opium raucht, vom Mysterium der heiligen Dreifaltigkeit, freilich in einer etwas eigentümlichen Gestalt, worin allerdings die Ziffer 3 nachdrücklich vorkommt. Gewiß ist, wenn der Künstler sich einmal (vordem) mit dem jungen Raffael identifizierte, dürfte er sich mit nahezu siebenundachtzig Jahren auch und vor allem mit dem Papst als träumendem Voyeur identifiziert haben.

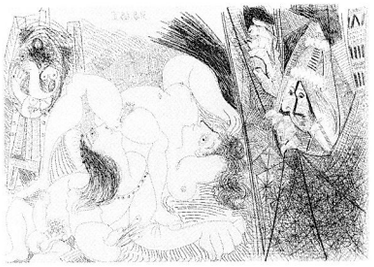
Als Picasso sich wieder ernstlich der Arbeit auf Kupfer zuwandte, waren beinahe achtzehn Monate vergangen; das war Januar 1970, und er war achtundachtzig Jahre alt. Er arbeitete, wenn man so sagen darf, saisonweise (Januar bis Mai 1970, Februar bis Juni 1971, ein paar Wochen im März 1972). Dazu ist zu bemerken, daß er, im Gegensatz zu 1968, wie ein Besessener malte. Doch das wundert wenig: Sicher ist, daß seine Befindlichkeit sich in dieser sogenannten Serie der *156 graphischen Blätter* gewandelt hat und damit auch die Manier der Blätter. Man hat wahrhaftig den Eindruck, daß der Künstler sein Werkzeug nicht länger zur Hand nimmt, um schöne Bilder herzustellen, sondern einfach, um so schnell wie möglich zu sagen, was er noch zu sagen hat. Und er hat noch viel zu sagen, denn er versucht zu verstehen, zu raffen, darzulegen. Deshalb sind die Platten, manche zumindest, nicht weniger interessant oder schön. Sie sind weniger ›lustig‹, gewiß. Doch an die zehn davon sind überzeugender, reicher, eindringlicher und geheimnisvoller als die reizvollsten, hübschesten, in ihrer Virtuosität am besten gelungenen aus der Serie der *347 graphischen Blätter.* »Man ist nicht den ganzen Tag lang Zauberer! Wie könnte man sonst leben?«, hatte Picasso gegenüber Malraux geäußert.[13] Und im großen und ganzen ist dies das Thema, über das er jetzt sprechen wird. Der auf die Außenwelt gerichtete Beobachtungsturm ist nun zum Elfenbeinturm geworden. Picasso hat sich in sich selbst zurückgezogen und wird nur noch von Malerei sprechen. Wozu dient die Malerei? Die »feindliche Welt«, die 1968 ausgeblendet schien, kommt wieder zum Vorschein, als mache der Künstler mit dem hohen Alter die Erfahrung, daß diese feindliche, »fremde« Welt viel eher eine innere Welt ist denn die äußere, die bloß eine neutrale, fühllose und gleichgültige Welt ist, daß sie von der Leidenschaft, von der »Emotion« geschaffen wird und folglich, wirft man sie zur Vordertür heraus, durch den Hintereingang wieder hereinkommt. Selbst im überaus abgeschirmten Universum von Mougins ist sie da, weil sie Teil seiner selbst ist. Die Malerei, dieser »Fetisch«, dieser »Exorzismus«, von dem er gegenüber Malraux gesprochen hatte, muß auch noch dem Zweck dienen, der feindlichen Welt Eingang »ins relative Universum der gestalteten und

18
El Greco
Das Begräbnis des Grafen von Orgaz
1586–1588
Toledo, Kirche Santo Tomé

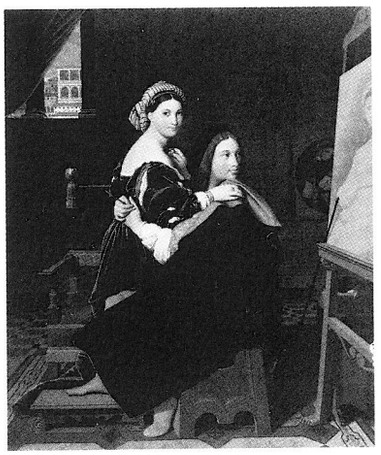
19
El Greco
Das Begräbnis des Grafen von Orgaz
1586–1588
Toledo, Kirche Santo Tomé
(Ausschnitt)



20
30. Juni 1968 (I)
Aquatinta und Radierung
Bloch 1676



21
31. August 1968 (II)
Radierung
Bloch 1779



22
Jean Auguste Dominique Ingres
Raffael und die Fornarina
1814
Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.

beherrschten Dinge« (Malraux) zu schaffen. Kein Zweifel, die unter Wehen hervorgebrachten *Demoiselles* haben es dem jungen Picasso ermöglicht, auf einen Streich eine kräftige Dosis Unabhängigkeit gegenüber den ›Geistern‹ zu erlangen, doch nichts ist je wirklich gewonnen, und man muß, freilich mit Erholungspausen, unaufhörlich von vorn beginnen. Jetzt jedenfalls hat sich das Lebensrad für den alten Picasso noch ein wenig weitergedreht, genug immerhin, als daß Fetisch und Exorzismus von neuem nützlich sind. Ist das der Grund, warum er unablässig arbeitet? In der Druckgraphik zumindest stellt er sich diese Frage. Und er stellt sie sich hinsichtlich der anderen Maler, wenigstens derer, die er bewundert, der ›echten Maler‹. Er fragt sich auch, wogegen der Exorzismus und wozu der Fetisch dient, was er darstellt, wovon er der Schein ist. Sein Malerauge ist nunmehr fast ausschließlich auf seine Phantasmen, seine Alpträume gerichtet, und dies in nichterzählender Weise. Es scheint, es gibt nicht mehr Verneinung noch Widerspruch, sondern einfach eine Art Vermischung von Bildern, als drängten sich mit den fortschreitenden Zuständen einer Platte die Gestalten ein wenig zusammen, um Neuankömmlingen Platz zu machen, die schließlich, man weiß nicht wie, mit den anderen ihr gutes Auskommen finden, als ob sich, ohne sie jedoch abzulösen, eine neue Handlung über die des vorherigen Bildes legte. Picasso arbeitet in der Weise, wie der Traum arbeitet. Daraus rührt die Schwierigkeit, ja häufig die Unmöglichkeit, die meisten der Platten wirklich, gründlich und im Detail zu verstehen. Hie und da schnappt man einen Verweis auf, glaubt, eine Theaterszene zu erfassen, erkennt eine oder zwei Gestalten. Dann aber entwischt einem der Tiefensinn, oder vielmehr, er wandelt sich ständig, weil eine Deutung sich über die andere stülpt, ohne diese zu entkräften, so als hätte man eine Art *mille-feuille* vor sich, das man – denn so ist des Bäckers Absicht – umstandslos in einem Bissen zu verzehren hat, will man sich nicht um den Geschmack des Gebäcks bringen.

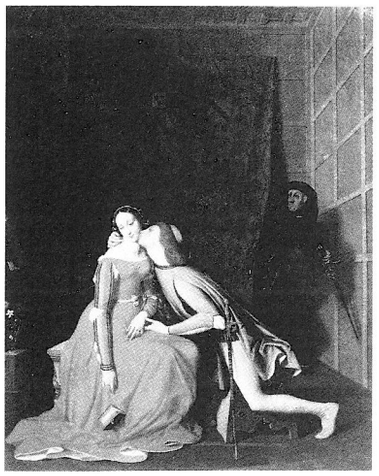
Alles, was man sagen kann, ist dies: Der Fetisch ist offensichtlich die Malerei. Picasso redet von nichts anderem. Was in der Welt am feindlichsten ist, ist offensichtlich Medusa: Die Menge klaffender weiblicher Geschlechtsorgane ist beeindruckend, und um darauf noch Nachdruck zu legen, sind die Hände der Wirtin vom *Maison Tellier* in Form einer offenen Vulva gefaltet, während sie selbst häufig einer riesigen Spinne ähnelt. Man sieht also, daß Picasso das Wort Fetisch in allen seinen Bedeutungen verwendet, einschließlich der rein psychiatrischen. Es wird im Sinne dieses »kleinen, vom Körper getrennten Dinges« gebraucht, das, diesem hinzugefügt, gestattet, ohne allzuviel Angst oder Schrecken den menschlichen Beziehungen gegenüberzutreten, der feindlichen und, wie Picasso sagte, »fremden« Welt. Auch wenn dieser Fetisch reiner Schein und als solcher bekannt ist: Man ist vielleicht nicht alle Tage Zauberer, aber es ist tatsächlich die einzige Art, leben zu können. Und es dreht sich nunmehr allerdings ums Leben, denn die letzte Frau, der man nicht entrinnt, das letzte ›Loch‹ in der Mutter Erde – kein Zweifel, über kurz oder lang wird er sich ihm stellen müssen. Kann die Malerei auch dafür als Fetisch dienen?

Alles dies versetzt Picasso nicht eben in Hochstimmung: Sein Humor wird bitter und ironisch, füllt sich mit Hohn. Seine Maler, alt, dick, lächerlich, sind Schwachköpfe oder beinlose Krüppel. Seine Frauen sind vulgär, scheußlich, grotesk oder hinfällig, geknautscht wie Akkordeons, mit unförmig breiten Füßen. Sind sie jung, so sind sie wie Wagenräder bemalt und tragen Baumkuchen anstelle von Frisuren. Keine bleibt unverschont, bis auf eine – man weiß nicht recht, weshalb eigentlich. Sollte sie die von ferne ersehnte, die ihm verwehrte Frau sein? Wie dem auch sei, sie ähnelt einer großartigen Madonna: Es handelt sich um die Bathseba (Abb. 25), an der Picasso vom 12. März bis 2. April 1970 gearbeitet hat. Sollte sie am Ende für den Künstler die Malerei verkörpern? In der Bibel ist diese Geschichte recht undurchsichtig, sieht sich doch einerseits König David zu Recht dem Vorwurf ausgesetzt, diese Frau auf verbrecherische Weise, durch einen Mord, in seinen Besitz gebracht zu haben, andererseits aber ist diese Frau ihm

zubestimmt, da sie Salomon zur Welt bringen wird, und steht in der Ahnenreihe Christi. Jedenfalls ist Bathseba unter den zahlreichen Frauen der Serie als einzige sehr schön, auch wenn sie von einer Art Prostituierten gedoubelt wird, und es handelt sich um ein herrliches Blatt. Im übrigen zeigt dieses Bild gewissermaßen einen doppelten Diebstahl Picassos an, denn im ersten Zustand war jene Bathseba eine Art flüchtige Karikatur der Bathseba Rembrandts; ein fruchtbarer Diebstahl allerdings, von dem nichts als die Ausgangsidee geblieben ist, denn die neue Bathseba ist weitaus schöner und jedenfalls viel stärker idealisiert. Wie der Doge von Venedig allem voran mit dem Meer vermählt war, desgleichen war Picasso von Beginn an und auf immer mit der Malerei vermählt. Alles übrige war zweitrangig. Zwar hieß zweitrangig abgewertet, herabgewürdigt, doch immerhin war dieses Übrige das Leben und folglich begehrenswert und schmerzhaft, es plagt einen wie ein Abszeß, will aufbrechen, und »man ist nicht den ganzen Tag lang Zauberer«, nicht wahr? Und er fragt sich, indem er jedoch stets seine eigenen Phantasmen mit denen der von ihm gemochten Maler vermengt, wobei nach dieser Fetisch-Eigenschaft, die im Werk dieser Maler bestehen muß oder doch müßte, ganz einfach weil sie Maler sind und damit Voyeure, und die Malerei es gestattet, das Gesehene zu bewältigen, indem sie diesem etwas hinzufügt und es gleichzeitig beherrscht. Eingangs befragt er Ingres und seine *Große Odaliske* (Abb. 26), diese Schlange mit hochgerecktem Kopf, verunstaltet sie (wie in Abb. 27), läßt ihr aber eine Art Schönheit (Abb. 28), indem er ihr eine Fetischfrisur ›verleiht‹, sie ihr beifügt – und auch diese verschleierte, aber doch eindeutig erkennbare Form, die von ihrer Schulter, ihrer Brust, ihrem Arm und ihrem Bauch gebildet wird. Er befragt Rembrandt: Sollte dieser sich Christi als eines Fetischs bedient haben? Desgleichen Goya mit seinen Fledermäusen, die er mit der von seinem Vater wie ihm selbst geschätzten Taube kreuzt.[14] Er befragt die Hartnäckigkeit Tizians, der fünf Versionen von *Venus mit dem Orgelspieler* malte, letzterer an seinem Fetisch-Instrument festgeklammert, wiewohl er doch die nackt sich ihm anbietende Venus vor sich hat.

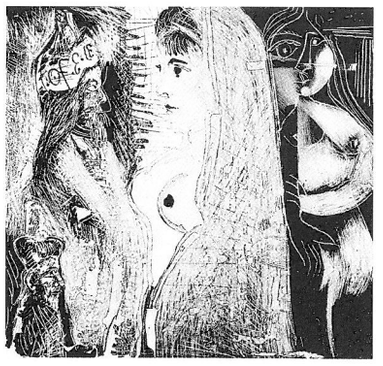
Er befragt auch Delacroix: Hat er seine schönste Erfindung, sein schönstes Bild, *Die Frauen von Algier,* nach Arabien verlegt um der Eingangshandlung von *Tausendundeine Nacht* willen, wo nur bestialische Ausschweifung, Trug und Tod herrschen? Doch steckt jede wichtige Platte dieser Serie, wenigstens bei genauem Hinsehen, so voller vielsagender Einzelheiten, daß man Seiten um Seiten benötigte, um ihren Gehalt zu analysieren, was an dieser Stelle nicht möglich ist. Dies gilt insbesondere für das Hauptblatt der Serie (Abb. 29)[15], worin die Fetisch-Vorstellung allgegenwärtig ist: in dem Hampelmann, der aus dem Hauptmann der *Nachtwache* geworden ist und der außer einem Maler auch noch einen wenigstens dreifachen Fetisch darstellt in dem von namenloser Hand gereichten Kleinod und allem voran, fast allzu eindeutig, im Zwiegeschlecht der Frau in der Mitte, einer Frau mit Penis, einem Hermaphroditen auch, wobei das doppelte Geschlecht durch die daraufgelegte Hand des Malers gegeben ist. Vielleicht darf man gar vermuten, daß in der zum Himmel erhobenen Hand (die in den vorherigen Zuständen weit mächtiger ausfiel) eine Anspielung auf Leonardo da Vincis *Johannes der Täufer* liegt? Das kleine Paar darunter ist lächerlich: Die Empfängnis vollzog sich über die Einwirkung des Heiligen Geistes. Sollte sich dies auch auf die Malerei beziehen? Der Bildgegenstand jedenfalls ist aus einem Gemälde geboren: Es ist der Hauptmann. Diese Komposition sagt über Picasso und seine Malerei seit 1907 zu viel, als hier zusammengefaßt werden könnte. Wir erwähnen sie lediglich, um ein wenig seine augenblickliche Befindlichkeit zu erhellen, die analytische Durchdringung, das Streben nach einem tieferen Verständnis und die Verspottung, die hier auf seine eigene Malerei gelenkt werden.

Dann stößt Picasso eines schönen Tages auf Degas und macht ihn zum Fetisch, denn es ist der Hampelmann Degas (die meiste Zeit ähnelt er einer Marionette oder einer dem Musée Grevin entnommenen Wachsfigur), der der Welt als Voyeur entgegentritt und sich kraft der Malerei aus der Affäre zieht. Und was für eine Malerei! Picasso ist sich der

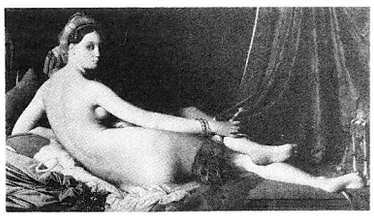


23
Jean Auguste Dominique Ingres
Paolo und Francesca
1819
Musée des Beaux-Arts, Angers

24
28. August 1968 (I)
Radierung
Bloch 1775

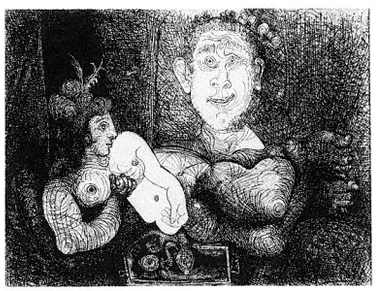


25
(12. März 1970 II)/31. März 1970/
2. April 1970
Aquatinta und Kaltnadel
Bloch 1876

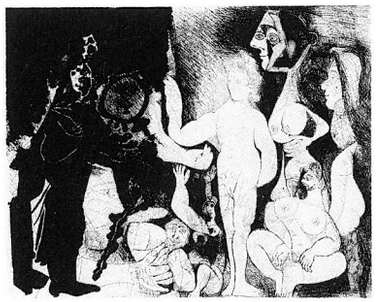


26
Jean Auguste Dominique Ingres
Große Odaliske
1814
Louvre, Paris

27
20. Januar 1970
Radierung
Bloch 1859



28
15. – 31. Januar (I) / 6. Februar 1970
Radierung und Kaltnadel
Bloch 1858



29
16. Februar / 2., 4. März 1970
Radierung, Aquatinta und Kaltnadel
Bloch 1870

Qualität dieser Malerei jedenfalls seit der Degas-Ausstellung von 1937 bewußt und macht seit 1939 Anleihen bei ihm. 1971 ist Degas, bei Picassos Befindlichkeit, für den Künstler ein ›gefundenes Fressen‹. Der Anekdote nach waren es die 1958 erworbenen Monotypien, die er eine Weile zuvor William Rubin gezeigt hatte und die im Atelier herumlagen, bei denen die Phantasmen des Künstlers einhakten. Eigentlich ein Zufall: Degas kam gerade recht. Er wurde Picassos Maler und Fetisch zugleich, daher die Hampelmanngestalt. Er hatte alle Eigenschaften, um von Picasso angenommen zu werden, der übrigens eine große photographische Profilaufnahme von ihm besaß. Picasso hatte ihn zum einen sicher in jungen Jahren, Anfang 1912, als alten Mann auf dem Boulevard de Clichy gesehen, wo die beiden ein paar Wochen lang Nachbarn waren; zum andern berichtet André Salmon,[16] daß Picasso und seine Freunde häufig vom alten Degas sprachen, der traurig und ein wenig abgerissen durch Pigalle spukte. Schließlich erinnerte er ihn mit seinem Bart, in seiner Eleganz und Schlankheit an seinen Vater, dessen Zeitgenosse er in etwa war. Überdies hatten beide, Degas wie der Vater, Sehstörungen, eine Malerkrankheit, und beide verfielen im hohen Alter in Schwermut. Beide waren ›Voyeure‹, Don José der seiner Tauben, Degas der seiner Tänzerinnen, seiner Frauen bei der Toilette und seiner Bordelle. Man sagte Degas nach, er sei an der Fleischeslust nicht interessiert gewesen. Und Picasso mußte in gewisser Weise noch jenem ›Kinderglauben‹ anhängen, daß sein Vater nur ein ›heiliger Joseph‹ war. War es denn nicht seine Mutter, die mit Stärke und Fröhlichkeit den Haushalt führte? Doch stürzen wir uns nicht in diese Geschichte (die Picasso freilich kurz vor seinem Tod erzählt hat, wenigstens in der Druckgraphik, wenn man ein bißchen Verstand im Kopf hat und die Elemente zusammenzusetzen weiß). War jedoch José Ruiz ein mediokrer Maler und hatte (wenigstens im Unbewußten seines Sprößlings) diesen übergroßen Abstand von der sogenannten Wirklichkeit des Lebens genommen, indem er sich zum Voyeur und Maler von Tauben machte, so zeigte Degas alle diese Frauen, und er war ein großer Maler, insbesondere der beste unter allen, die sich an der Monotypie versucht haben (Picasso übrigens eingeschlossen). Also, auf zu Degas! Er ist es, der hinschaut, der diese feindliche und vor allem »fremde« Welt der Frauen exorziert, die Welt dieser häßlichen, aufreizenden, erschreckenden, herablassenden und bei alledem zweifellos begehrenswerten Huren. Er braucht sie nur zu malen, um sie sich anzueignen und ihnen etwas hinzuzufügen, das den etwaigen Schock exorziert. Und Picasso, der Voyeur seiner selbst, schiebt Degas vor, versteckt sich hinter ihm, wie ein Kind sich hinter einem Märchenhelden versteckt. Wahr, unwahr, Illusion, Realität, Angst, Abstreitung, Ekel, Verleugnung, Abspaltung und Glaubenssachen, an denen man festhält, auch wenn sie das Leben vergällen, all dies türmt sich auf wie die Schichten von Teig und Creme in einem *mille-feuille*. Aber es ist genießbar, selbst wenn man keinen Kuchen mag, selbst wenn es etwas ranzig geworden ist. Denn ranzig ist es geworden, aber wie soll man es sich vom Halse schaffen? Beinahe ein Fossil ist es. Und da ist nun dieser arme Degas, dem wahrhaftig übel mitgespielt wird und der zugleich nichts als eine Illusion ist, ob er nun als Puppe, als Photo, als Schatten dargestellt wird oder gar kurzerhand wegbleibt. Es ist Degas, der in alles dies schändlich verwickelt, der zurechtgewiesen, verachtet oder – schlimmer noch – ignoriert wird. In dergleichen Situationen, nicht wahr, könnte Picasso nie geraten, nicht in Gedanken! Dennoch aber steht Picasso sich selbst nicht so unbedarft gegenüber, und trotz alledem sind manche seiner Platten komisch, eine Komik von grausamem Zuschnitt, wohlgemerkt. Und wie häßlich all diese Huren sind! Es gibt also doch Mittel und Wege, sich an diesen ›Frauenzimmern‹ zu rächen! Zumindest, wenn man Künstler ist. Sich rächen dafür, von ihnen besessen zu sein und alles zu tun, was sie wollen, und sei es nur, um seine Ruhe zu haben. Ruhe, zu malen und zu radieren, in aller Eile, ohne sich darum zu scheren, das Alte wegzuschaben, wenn man es sich anders überlegt hat – und Picasso überlegt es sich häufig anders. Die alten Schnitte müssen eben mit den neuen ihr Auskommen finden, wie die Gestalten des vorigen Zustands sich mit

denen einrichten, denen Platz machen müssen, die neu auf die Kupferplatte drängen. Worauf es Picasso vordringlich ankommt, ist, nicht den Faden seiner Ideen, seiner Phantasmen zu verlieren. Die Radierung, die Technik sollen sehen, wo sie bleiben: Sie sind nicht oder jedenfalls nicht mehr das, was zählt. Die *156 graphischen Blätter* sind Darstellungen des Unbewußten oder wenigstens dessen, was aus diesem Unbewußten hervorsickern mochte. Die Darstellungsweise bedeutet hier wenig, solange sie nur ihre Rolle spielt, solange sie etwas aussagt. Und sie sagt etwas aus. Sie »gibt den Geistern eine Form«.

1 Vorwort zu William Faulkner, *Die Freistatt,* Zürich: Diogenes 1981, S. 6 (Übersetzung, wo nötig, ergänzt. Anm. d. Übers.).
2 André Malraux, *La tête obsidienne,* Paris 1974, S. 19.
3 Vorwort zu *Die Freistatt,* S. 7/8.
4 Malraux, 1974, S. 18, 19.
Der ›trendorientierte‹ Leser wird zweifellos denken, daß wir hier altmodische Autoren zitieren. Faulkner ist augenblicklich nicht besonders beliebt. Man hat sogar Mühe, ihn in einer Pariser Buchhandlung aufzutreiben. Was Malraux betrifft, so liegt er auch nicht im Trend. Heißt das, vor allem hinsichtlich Faulkners, daß das Publikum vor der Leidenschaft zurückschreckt, vor der ›Emotion‹ (würde Picasso sagen), die über einen hereinbricht und einen unter sich begräbt? Hier aber geht es jedenfalls um Picasso, und der hat es nicht verdient, in die Mühlen der gerade – vorläufig – modischen Seziermethoden und Theorien zu geraten.
5 Siehe *Picasso, Les dernières années,* Rom 1987.
6 Es scheint ganz so, als besäße die Ziffer 7 für Picasso einen abergläubischen Wert. Im übrigen, wie dringlich es auch gewesen sein mag, wegen der für Ende Oktober geplanten Ausstellungen im Art Institute of Chicago und der Galerie Leiris aus Anlaß seines siebenundachtzigsten Geburtstags einen Schlußpunkt unter die Serie zu setzen, hätte der Künstler doch gewiß eine Platte mehr oder eine weniger bearbeiten können, aber: 3 + 4 = 7, nicht wahr…
7 Man braucht sich gar nicht auf Freud zu beziehen – jeder ›Traumschlüssel‹ paßt: Es handelt sich um eine Szene körperlicher Liebe, eine Paarung also. Das Pferd zeigt dies übrigens.
8 Faulkner, Vorwort zu *Die Freistatt,* S. 8.
9 Rudyard Kipling, *Kim,* Kapitel 5, o. O. 1901.
10 Die *Comedia de Calisto y Melibea* (1499), bekannt unter dem Namen *La Celestina* und in Spanien fast ebenso berühmt wie der *Don Quijote,* setzt neben einem naiven jungen Liebespaar Freudenmädchen und skrupellose Diener in Szene, hauptsächlich aber eine alte Kupplerin, die ›Celestina‹, die sich in alles einmischt, sich eben überall ›einkuppelt‹, in Ehestände so gut wie in unstatthafte Liebesverhältnisse. Ihr und ihrer Schergen Vergnügen besteht nicht nur im Geldverdienen, sondern auch und vor allem darin, alle Fäden zu ziehen und die ganze Stadt zu narren. Picasso war verschiedene Male gebeten worden, den *Don Quijote* zu illustrieren, und er hatte sogar damit begonnen, und zwar um 1937 für Vollard (Brigitte Baer, Bernhard Geiser, *Picasso peintre-graveur,* Bd. 3. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1935–1945, Bern 1988, Nrn. 621 und 622). Offenbar wurde ihm später bewußt, daß er dies nicht vollenden konnte, ohne in die Klischeebilder zurückzufallen, mit denen alle Kinderbücher illustriert sind. Jedenfalls, seit Anfang 1968 waren die Vorlagen für die Edition der *Celestina,* die anstelle eines *Don Quijote* treten sollte, fertig, das Format der Kupferplatten entschieden, die Platten im Atelier von Mougins, wo Aldo Crommelynck arbeitete, präpariert: Es handelt sich um kleinformatige Kupferplatten, die man in der Serie der *347 graphischen Blätter* wiederfindet. Wie bei Picasso üblich, handelt es sich nicht um Illustrationen, sondern um Bilder, die er durch Ideenassoziationen zu bestimmten Themen (die Liebe, die typische Figur der spanischen Kupplerin, die Scharmützel, die Gewalt, der Tod) ausführte. Der Künstler besaß jedenfalls zwei Ausgaben der *Celestina:* eine kleine Ausgabe zu zwei Sous auf Französisch, illustriert mit dem Stich, der die Sevillaner Ausgabe von 1501 schmückt, und eine 1534 in Venedig erschienene Ausgabe auf Spanisch, illustriert mit Holzschnitten, die mit jedem neuen Auftritt einer Person wiederkehren. Hatte Picasso den Text je gelesen, ihn 1968 wiedergelesen? Wahrscheinlich nicht, er kannte ihn wohl in großen Zügen. Auf seinen Platten ›ähnelt‹ nur die *Celestina* den zeitgenössischen Illustrationen. Bei den anderen Personen beschließt der Künstler, die Epoche und damit die Tracht zu wechseln. Hinsichtlich der jungen Frauen – kein Problem, sie sind mehr oder weniger nackt. Doch die Männertrachten, so wie eine davon in der Sevillaner Ausgabe dargestellt ist, ähneln Hausmänteln und

hätten ihnen, hätte er sie erst karikiert, jedenfalls weiterhin geähnelt. Doch er entlehnt die Trachten von Rembrandt: das sind seine ›Musketiere‹ (siehe Malraux). Und er borgt, scheint es, so manche Szene von den *Drei Musketieren.* Bekanntlich wurde Dumas' Roman im 19. Jahrhundert in nahezu sämtliche Sprachen übersetzt, und Picasso dürfte ihn als Kind gelesen haben. Vielleicht hat er ihn sogar später noch einmal gelesen, nachts zum Einschlafen. Wie dem auch sei, die *Celestina,* gespickt mit den *Drei Musketieren* und wahrscheinlich auch mit Lesages *Hinkendem Teufel,* von dem er mehrere Ausgaben besaß (dieser drollige Teufel öffnet dem Helden Türen, Mauern und Dächer der Stadt und zeigt ihm das Leben, wie es ist), die *Celestina* also macht sich nicht nur ad hoc auf den kleinen Platten breit, sondern gleichfalls auf den großen, vor allem zwischen Mitte Mai und Mitte August.

11 Ich habe bereits, und das ist hier unmöglich nachzuzeichnen, die Entlehnungen, Zitate, Ulke und Scherze über Maler der Vergangenheit behandelt, die sich in dieser und der darauffolgenden Serie finden. Den interessierten Leser verweise ich unter anderem auf den Katalog zur Ausstellung *Picasso, Les dernières années,* Rom 1987, sowie den Ausstellungskatalog *Le dernier Picasso,* Paris und London 1988, S. 75–107.

12 Der Überlieferung nach kehrt man, hat man einmal von ihrem Wasser getrunken, unweigerlich nach Barcelona zurück.

13 Malraux 1974, S. 19.

14 Man sollte ein für allemal mit der Frage der berühmten sogenannten ›Friedenstaube‹ aufräumen. Selbst wenn Picasso nicht bekannt gewesen sein sollte, daß die Taube sowohl in der Antike wie im buddhistischen Lebensrad Unzucht bedeutet, wußte er doch sehr wohl, daß sich diese Vögel ständig paaren und mußte sich sagen, daß sein Vater, der sie mengenweise malte, am Ende auch ein ›Voyeur‹ war.

15 Dieses graphische Blatt, Bloch 1870, hat leider nicht die von den Ausstellungskuratoren vorgeschriebenen Maße. Es fehlt also, wie manch andere, an den Hängewänden.

16 Salmon erzählt in seinen *Souvenirs sans fin,* daß Picasso und seine Gefährten »Degas spielten«. Degas verkörperte die ›alte‹ Malerei und sollte seine Meinung zu Picassos kubistischen Bildern abgeben. Die Daten sind allerdings ungewiß, denn Salmon siedelt die Szene im Bateau-Lavoir an, dies aber im Jahre 1913, als Picasso in Montparnasse wohnte (André Salmon, *Souvenirs sans fin.* 2 Bde, Paris 1955–1956).

Memory Holloway

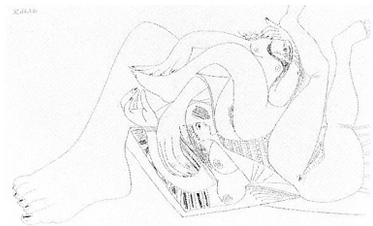
Im Palast des Sultans – Picasso und das Fernsehen

Am Silvesterabend des Jahres 1967 saß Picasso im Salon seines Hauses in Mougins und beging das Ende des alten Jahres vor dem Fernseher. Er hatte sich für einen englischen Film von 1935 entschieden, der im Rundfunk- und Fernsehprogramm des *Nice Matin* unter dem Titel *Les Trois Lanciers du Bengale* aufgeführt war. Der englische Titel des Buches, auf dem der Film basierte, klang allerdings ein wenig rätselhafter: *The Lives of a Bengal Lancer;* der deutsche Filmtitel lautete *Bengali.*[1] Nach der Inhaltsangabe des Programms spielt der Film an der afghanischen Grenze. Dort haben die Briten das 41. Regiment der bengalischen Landser stationiert, um die Bevölkerung vor Übergriffen aufständischer Stämme zu schützen und die verdächtigen Aktivitäten des Stammesführers Mohammed Khan im Auge zu behalten. Zwei junge Offiziere, die gerade die Militärakademie absolviert haben, kommen an; einer der beiden ist der Sohn des Obersten des 41. Regiments. Oberst Stone ernennt Leutnant MacGregor, gespielt von Garry Cooper, zum Mentor der beiden Neuankömmlinge und gibt bekannt, daß sein Sohn keinerlei Sonderbehandlung erfahren soll. Bald werden MacGregor und der junge Stone unzertrennliche Freunde.[2] Die Geschichte klang vielversprechend.
Ursprünglich hatte Picasso den Film vielleicht deshalb ausgesucht, weil Gary Cooper, der ihn ein paar Jahre zuvor in Mougins besucht hatte, die Hauptrolle spielte; zudem versprach der Film aber auch eine spannende Handlung und Abenteuer in ›exotischer‹ Umgebung.[3] Der Konflikt entsteht zwischen einem Vater, der die Befehlsgewalt hat, und einem Sohn, der in die beruflichen Fußstapfen seines Vaters zu treten gedenkt. Gründe genug für den Maler, sich den Film anzusehen. Doch die unmittelbar danach entstandenen Zeichnungen und die Radierungen, die Picasso ein halbes Jahr später schuf, verraten eine Auseinandersetzung mit dem Film, die weit tiefer geht als die kurze Inhaltsangabe vermuten läßt.
Zwar sah Picasso die nationalen Nachrichten und war zudem ein begeisterter Anhänger der sogenannten *Catch*-Kämpfe. Aber selten fanden Bilder aus dem Fernsehen Eingang in seine Arbeit.[4] Wenn er auch sonst den Fernseher nur gelegentlich einschaltete, so sah er doch im Mai 1968 regelmäßig aufmerksam die Nachrichten und verfolgte die Ereignisse in Paris mit Interesse und Sympathie. Trotzdem sind aber in seinem Werk keinerlei Bezüge zu den Studentenstreiks, zu den Barrikaden im Quartier latin, den Schlachten zwischen Polizei und Studenten oder den anschließenden landesweiten Streiks zu finden.[5] Auch auf den Vietnamkrieg geht er in seiner Malerei nicht ein, wiewohl ständig ausführlich darüber berichtet wurde. Ende Mai streikten die französischen Fernsehmitarbeiter, so daß es keinerlei Sendungen gab. Im Hause Picasso herrschte Empfangspause. Doch das Schweigen der Medien machte Picasso nicht viel aus. Er hatte sich ganz in seine eigene Welt zurückgezogen; dabei beobachtete er aber durchaus die Vorgänge in der Welt, während er zugleich behauptete, sie interessierten ihn überhaupt nicht. Seine Themen fand er anderswo, vor allem in den Phantasiegeschichten, die die Figuren seiner Bilder spielten.[6] Im letzten Jahrzehnt seines Lebens wanderte er durch das ›musée imaginaire‹ seiner Erinnerung und kam immer wieder auf die Werke jener Künstler zurück, die er am meisten bewunderte und beneidete; er machte sie und ihre Arbeit zum Thema seiner Kunst. Doch in diesem einen Fall ließ er sich nicht von Malerei inspirieren, sondern von einem Film.
Bis zum Sendeschluß hatte Picasso bereits zwei der siebzehn Zeichnungen fertiggestellt, zu denen der Film ihn anregte (Abb. 1, 2). Sie alle zeigen die Frau in herausfordernder

1
Akt mit Vogel und Orientale
(Nu à l'oiseau et oriental)
31. Dezember 1967 (II)
Zervos XXVII, 169

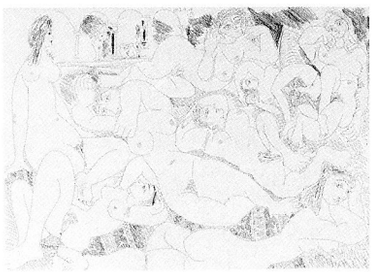
2
Akt, Ziege und Orientale
(Nu, chèvre et oriental)
31. Dezember 1967 (III)
Zervos XXVII, 170

3
4. August 1968 (III)
Radierung
Bloch 1722



4
18. August 1968 (IV)
Radierung
Bloch 1765

5
20. August 1968 (I)
Radierung
Bloch 1769



6
21./22. August 1968
Radierung
Bloch 1770

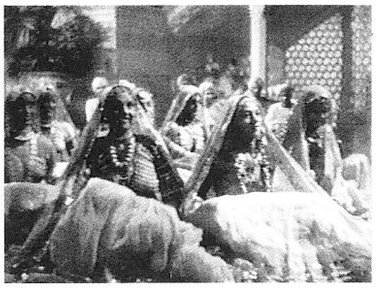
Sexualität. Sie verrenkt ihren Körper, damit alle Teile ihrer Anatomie auch gut zur Geltung kommen. Sie spreizt die Beine und kreuzt sie; sie hebt die Arme über den Kopf und erinnert in dieser Pose an die Prostituierten, die Picasso 1907 in den *Demoiselles d'Avignon* malte. Sie betrachtet sich in einem kleinen Spiegel, schminkt sich, spielt eine orientalische Laute und tanzt wie Salome. In diesem Schauspiel, das einzig und allein zu seinem visuellen Vergnügen aufgeführt wird, sitzt oder liegt der Sultan mit einem Turban auf dem Kopf der Frau gegenüber und verharrt in körperlicher Passivität. Er raucht und beobachtet die Vorführung aufmerksam, während sein eindringlicher Blick am Körper der Frau hängt. Immer von neuem wiederholt Picasso diese Szene und ihre Figuren in dem Willen, den weiblichen Körper ganz kennenzulernen. Die Unvollständigkeit seiner Kenntnis (und sie wird nie vollständig genug sein) garantiert, daß er diese Szenen noch oft wiederholen wird.

In der ersten Zeichnung dieser Gruppe (Abb. 1) repräsentiert der männliche Betrachter den Blick und die Frau den Tastsinn. Für jeden Künstler ist das Sehen ein Attribut der Macht; es gewährt ihm jenes Wissen, durch das er sein eigenes Bild von der Welt entwerfen kann. Kaum ein Gebrechen fürchtete Picasso so sehr wie die Blindheit; als junger Mann setzte er sie mit sexueller und beruflicher Impotenz gleich. In einigen früheren Bildern wird der Verlust des Augenlichts durch den Tastsinn ausgeglichen – und das ist ja die Domäne der Bildhauerei. Die Sehenden aber verfügen über die visuellen Phänomene und das Reich der Malerei.[7]

Wenn Picasso nur gelegentlich fernsah, so wohl deshalb, weil er dabei eine passive Rolle spielen mußte. Das widersprach seiner Neigung zum Aktiv-Schöpferischen. Durch seinen Wunsch, das, was er gesehen hatte, sofort nachzuvollziehen, sicherte er sich die Kontrolle über die Bilder, die er in sich aufnahm. In den Zeichnungen, die nach der passiven visuellen Tätigkeit des Fernsehens entstanden, zeigt Picasso den Mann als jene Figur, die den Blick aktiv als Mittel der Macht und der Kontrolle einsetzt. Der Körper bleibt unbewegt, doch durch seinen aktiv-dominierenden Blick ergreift er von der Frau Besitz. Die Frau zieht den Blick durch Berührung, Gestik und Körperlichkeit an, während sie sich windet und biegt. Ihre Wimpern und Brauen sind pelzig weich gezeichnet. Sie streckt ihren Zeigefinger nach einem fliegenden Vogel aus und zeigt damit zugleich auf ihren Betrachter. Sie drückt ihr Hinterteil in eine Lage, die das weiche Fleisch sichtbar macht, und verdreht ihre Füße in eine anatomisch schier unmögliche Position.[8] Der Sultan sitzt regungslos auf einer Unterlage aus Miniatur-Phalli. Nur sein spitzer Fuß dringt in weibliches Terrain vor; doch das reicht, um uns darauf vorzubereiten, was ein paar Monate später folgen soll.

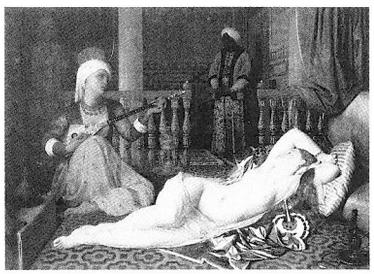
Im August führte eine solche Versuchung, in die weibliche Privatsphäre einzudringen, Picasso bei seinen Radierungen zurück in den Orient und den Sultanspalast (Abb. 3–6). Diesmal ging es um einen Harem, eine verbotene weibliche Enklave, einen Ort, der zum Überschreiten der Schwelle und zum geheimen Beobachten reizt und zugleich eine bedrohliche Herausforderung an die männliche Identität des Betrachters darstellt. Der Voyeur, der heimlich *Bengali* im Fernsehen gesehen hatte, schaute nun durch das Guckloch am Eingang in einen verbotenen Raum.[9] Im Film gibt es nur eine kurze Szene, in der eine Gruppe von Bauchtänzerinnen und Musikern im Palast des Sultans dessen englische Gäste unterhält (Abb. 7–9). Es ist bezeichnend, daß Picasso gerade diese knappe Passage aufgriff. Tatsächlich erinnerte sie ihn an Bilder, die er sehr gut kannte, weil er immer wieder damit gearbeitet hatte. Die Musiker – im Film zwar turbantragende Afghanen – erinnerten ihn an die Lautenspielerin in der linken Bildhälfte von Ingres' *Odaliske mit Sklavin* (Abb. 10), während der Filmhintergrund, den ein Hollywood-Designer nach seinen Vorstellungen vom Orient exotisch ausgemalt hatte, den Künstler an die Plüsch-Staffage der *Femmes d'Alger* (Abb. 11) sowohl bei Ingres als auch bei Delacroix gemahnte. Es war, als hätte Picasso den Film gekannt, bevor er ihn sah. Aufbauten, Themen und Bilder entsprachen genau dem Bild, das er in Zeichnung und

Malerei entworfen hatte, vor allem in den Variationen zu den *Femmes d'Alger.* Picasso war in seiner Arbeit an orientalisches Terrain gewöhnt.
Der exotische Orient gehörte zu den Reizen des Films (Abb. 12, 13a). Als dessen Regisseur Henry Hathaway um 1930 den Dokumentarfilmer Ernest Schoedsack auf einer Indienreise begleitete, erwarb Paramount Pictures die Rechte an Francis Yeats Browns Bestseller *The Lives of a Bengal Lancer.* Sie kehrten mit Material in die Vereinigten Staaten zurück, das dem Film seinen »Realitätseffekt«, wie Barthes es nannte, verlieh: das Tadsch Mahal, Landschaftsaufnahmen, Offiziere beim Polospielen, lauter leicht wiederzuerkennende Monumente und Tätigkeiten, die sich der Bewohner des Westens unter ›Orient‹ vorstellte. Geographische Eigenheiten und lokale Gebräuche ließ man außer acht; statt dessen wurden Aufnahmen aus Indien und von der amerikanischen Westküste vermischt. Szenen aus Neu Delhi wurden mit Aufnahmen von Schauspielern zusammengeschnitten, die durch die kalifornischen Berge reiten. Extravagante Innenaufnahmen, die gemalten Hintergründe des Sultanspalastes und die angeblich wahrheitsgetreuen Kostüme der Stammeshäuptlinge verhalfen dem Film zu großer Popularität. Die ›Kiplingeske Kühnheit‹ des Films und der ungenierte Rückgriff auf westliche Vorstellungen vom Orient begründeten Hathaways Ruf, trugen ihm eine Academy-Nominierung ein und gaben Gary Coopers sinkender Popularität neuen Auftrieb. In der jährlichen Abstimmung des *Film Daily* gaben die Zuschauer nur dem Film *David Copperfield* noch mehr Stimmen.[10]
Die Geschichte des Films rankt sich um die Grenzverletzungen der Landser, um Schweinejagden und Kasernenwitze. Es ist ein richtiger ›Männerfilm‹, mit trotzig zusammengebissenen Zähnen bei Schmerz und Enttäuschung. Frauen kommen kaum vor, und wenn, dann erfüllen sie bestimmte Klischees: Da ist der gefährliche Flirt, im Film dargestellt durch eine Blondine, die mit einem jungen Soldaten im Zug eintrifft, die schöne Spionin, die für den afghanischen Stammeshäuptling arbeitet, die verführerische Entertainerin, die Bauchtänzerinnen und die Mutter, die im Film nicht vorkommt, dafür aber von Cooper stellvertretend als ›Mutter MacGregor‹ gespielt wird, wie ihn die anderen liebevoll nennen. Ohne Umschweife vermittelt der Film also die Botschaft, daß man Frauen nicht trauen sollte, daß sie der männlichen Lust zur Verfügung stehen und daß Mütter nie da sind, wo sie hingehören. Die ›guten‹ Frauen – Mutter und Ehefrau – kommen nicht vor. Offizier Stones Ehefrau, eine Amerikanerin, die die Ergebenheit an König und Vaterland nicht versteht, ist lange vorher mit jenem Kind abgereist, das nun als Heranwachsender in die beruflichen Fußstapfen des Vaters bei der Armee treten will. ›Mutter MacGregor‹ – hart, aber gütig – versucht, Vater und Sohn miteinander zu versöhnen, stirbt aber am Ende des Films bei einem waghalsigen Versuch, den Sohn zu retten. In der letzten Szene wird der junge Stone mit einem Orden ausgezeichnet, gleichbedeutend mit der Bestätigung, daß er jetzt erwachsen ist und an die Stelle des Vaters treten kann.
Picasso hatte seine eigene Art, den Platz des Vaters einzunehmen. Mit Vorliebe erzählte er die Geschichte, wie sein Vater ihm Farben und Pinsel aushändigte und niemals wieder an die Staffelei zurückkehrte. Dieser Bericht erschien zum ersten Mal in Sabartés' Picasso-Biographie und wurde von fast allen späteren Biographen bereitwillig übernommen.[11] Mit Vergnügen spielte Sabartés den Schreiber für Picassos Geschichten, die schließlich in jenes Wunschdenken mündeten, mit dem der Künstler sich den mythischen Status eines Wunderkindes erträumte: Er behauptete, er habe früher als die meisten anderen Kinder laufen gelernt und habe mit sechs Jahren bereits perfekt gezeichnet. Als sein Vater eine dieser Zeichnungen sah, habe er das Genie seines Sohnes erkannt und bereitwillig seinen Platz geräumt. Zwar ist keine dieser Behauptungen wahr, doch sie zeigen uns deutlich, warum Picasso sich so sehr für das ödipale Drama interessierte, das im Mittelpunkt von *Bengali* stand. Diese Geschichte vom Sohn, der an die Stelle des Vaters tritt, regte Picasso so an, daß er sie in seinen Radierungen



7, 8
Szenen aus ›Bengali‹
›Tänzerinnen‹: Diese Szenen entsprechen Ingres' Werk ›Das türkische Bad‹ (Abb. 14).

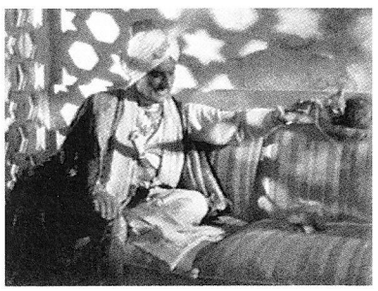
9
Szene aus ›Bengali‹
›Musiker im Palast‹: Diese Szene bezieht sich auf die Radierungen.



10
Jean Auguste Dominique Ingres
Odaliske mit Sklavin
1840
Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.

11
Eugène Delacroix
Die Frauen von Algier
1834
Louvre, Paris

12
Szene aus ›Bengali‹
In der Mitte Gary Cooper, links Franchot Tone, rechts Richard Cromwell als Sohn von Oberst Stone.



13a
Szene aus ›Bengali‹
Das Profil dieser Figur taucht in Radierungen von 1968 auf (vgl. auch Abb. 13b).

wiederholen mußte, doch stellte er diesmal nicht seinen Vater oder sich selbst dar, wie er es zuvor viele Male getan hatte, sondern verlagerte die Ödipus-Szene in den Harem, in das ›Zuhause‹ seiner künstlerischen Väter (Ingres, Delacroix). Im Harem konnte er den Vater ersetzen und damit die ›verlorene‹ Mutter wiedergewinnen.
Picassos Beziehung zu Ingres ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Er wählte ein Bild des älteren Künstlers aus und verwendete es als Projektionsfläche, auf die er seine eigenen Wünsche in ähnlicher Weise projizieren konnte, wie er es nun mit dem Film tat. Ingres hatte sein eigenes ödipales Drama in einer Wiederholung ausgelebt, die fast sein ganzes Leben andauerte: Immer wieder malte er Frauen in geschlossenen Privaträumen, entweder im Harem oder im türkischen Bad, oder er stellte sie als Odaliske mit einer Sklavin dar. Zu den bekanntesten Bildern dieser Gruppe gehört sicherlich *Das türkische Bad* (Abb. 14), das 1859 fertiggestellt und 1863 noch einmal überarbeitet wurde. Ingres hatte sich zur Darstellung dieser Szene anregen lassen, als er Lady Mary Wortley Montagus Briefe las (und teilweise kopierte), in denen sie die Atmosphäre eines türkischen Harems beschrieb.[12] Eine Passage darin lautete: »Nichts Geringeres als der Tod erwartet den Mann, der in diese Frauenbäder eindringt.« Auf der Grundlage dieser Beschreibung malte Ingres die Haremsdamen so, als hätten sie keinerlei sexuelle Aufgaben zu erfüllen, und hielt damit jede Spur von Männlichkeit aus dem Bild heraus. In diesem ausschließlich von Frauen bevölkerten Raum konnte der Künstler beobachten, ohne selbst beobachtet zu werden. Und mit der runden Form seines Bildes suggeriert Ingres ein Schlüsselloch, das die nackten Frauen in vollkommener Reinheit isoliert. Der männliche Betrachter ist innen und außen zugleich: außen als Voyeur auf der anderen Seite der Tür und innen als Eindringling, der die weibliche Lust nicht als Mann erlebt, sondern so wie eine Frau. Die weibliche Lust wird als unbekannt und verborgen vorgeführt, ja als beneidenswert. Dieses Bild spricht alle Sinne an: in der wohligen Wärme des Dampfes und dem Gefühl von weichem Fleisch, im Klang einer Laute und dem Anblick der Tänzerin im Hintergrund, im Duft von Parfum, im Geruch von Haut und Körpern und im bitteren Geschmack von Kaffee. Nichts davon ist Picasso entgangen. Bekanntlich überprüfte er die Glaubhaftigkeit eines gemalten Aktes mit der Frage, ob man die Achselhöhlen der Frau riechen könne. Mit Jean Leymarie verbrachte er fünf Stunden im Gespräch über Gerüche »von Frauen, die er gekannt hatte, von Häusern, Städten, Ateliers…«[13]

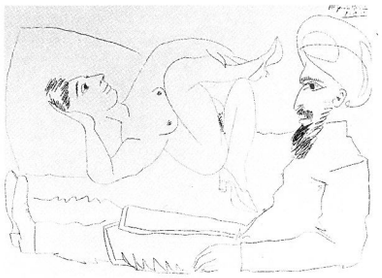
»L'hommage ambigu d'une archéologie terroriste«[14]
Picasso hatte immer in den Archiven der Malerei gestöbert. Dabei ging es ihm nie um die Hommage an einen anderen, aber Ingres' Harem hatte für ihn besondere Bedeutung. Zum ersten Mal sah er *Das türkische Bad* 1905 im Herbstsalon. Damals studierte er es aufmerksam, so daß er sich später genau daran erinnerte. Er war von dem Bild fasziniert, und bezeichnenderweise nahm er eine Reproduktion davon mit aufs Land nach Gósol, wo er es im folgenden Jahr als Vorlage für sein Bild *Der Harem* (Abb. 15) verwendete. Das Bild aus Gósol spielte für ihn eine wichtige Rolle, denn es war sein erster großer Versuch mit einer Figurengruppe: vier weibliche Akte beim Bad, beim Tanz und bei der Körperpflege. In Ingres' ausschließlich weibliche Szene führt Picasso einen Mann ein, der im Vordergrund mit seinem Mahl sitzt, einem Inventar purer Männlichkeit: Würste und ein Weinkrug mit aufragendem seitlichem Ausguß sind vor ihm ausgebreitet. Seine rechte Hand vollführt in einer dunklen Linie eine Geste, die in Picassos Graphik der letzten Jahre immer wieder vorkommt. Eine gerade Linie und ein Punkt – ein Ausrufezeichen – stehen für Vagina und Anus. Sechzig Jahre später tauchen dieses Zeichen weiblicher Sexualität und Ingres' Bild in Picassos Assoziationen zum Film wieder auf. Zweifellos flammte Picassos Interesse für *Das türkische Bad* noch einmal auf, als das Ingres-Bild 1967 in einer großen Ausstellung im Pariser Petit Palais wieder zu sehen war. Zufällig hatte Picasso im Jahr zuvor nur wenige Schritte davon entfernt, im Grand Palais,

seine bis dahin größte Retrospektive. Zwar sah der Künstler keine der beiden Ausstellungen – mit seinen fünfundachtzig Jahren fuhr er nicht mehr nach Paris –, aber mit großer Wahrscheinlichkeit besaß er einen Katalog und schaute ihn an, bevor er im Fernsehen *Bengali* sah.[15] Im August 1968 brachte er in vier Radierungen den Film sowie Ingres und Delacroix ins Spiel. Bei allen dreien ging es um eine Vorstellung vom Orient, die Edward Said so beschrieb: »Der Orient war fast eine Phantasie […] ein romantischer Ort mit exotischen Wesen, auftauchenden Erinnerungen und Landschaften sowie eigenartigen Erfahrungen, [der als] Surrogat und sogar als Unbewußtes [fungiert].«[16] Wie für viele Europäer war der Orient auch für Picasso ein zeitloser Ort, an dem er seine erotischen Phantasien spielen lassen konnte; ein Ort, der ausschließlich in der Vorstellung existierte, jenseits der Geschichte, fernab vom »geschwätzigen Westen«[17]. Zu dieser Phantasie vom Orient als dem ganz anderen gesellte Picasso die Frau als das ganz andere und vereinte beides in seiner Arbeit. »Das ist meine Vorstellung vom Orient, obwohl ich dort niemals gewesen bin.«[18]

Picassos Vorstellung vom Orient war aber nicht ausschließlich ›seine‹. Er ist zwar wirklich niemals dort gewesen, doch aus zahlreichen Gemälden anderer Maler hatte er sich den Orient gewissermaßen erschlossen. Als er mit Roland Penrose seine Variationen zu Delacroix' *Femmes d'Alger* anschaute, meinte Picasso, er halte den europäisierten Orient für sein rechtmäßiges Erbe. »Als Matisse starb«, sagte er zu Penrose, »hinterließ er mir seine Odalisken als Vermächtnis«,[19] geradeso wie er Ingres' Türkinnen und Delacroix' Algerierinnen geerbt hatte. Wie bei Picasso ist auch bei ihnen der Orient nur von Frauen bevölkert, die nun durch rechtmäßige Vererbung in Picassos Besitz übergegangen sind. Seine einzige Möglichkeit, diesen Anspruch geltend zu machen, sah Picasso darin, sie visuell in detaillierter und ausdrücklicher Zeichnung zu beschwören. Nichts Neues waren Picassos intime Erforschung und Abbildung des weiblichen Körpers und vor allem der weiblichen Genitalien. Die Darstellung geriet im Spätwerk nicht graphischer als in den erotischen Zeichnungen von Barcelona aus dem Jahre 1903 (wiewohl er mit zunehmendem Alter immer häufiger auf dieses Motiv zurückgriff). Einmal zeichnete Picasso eine Prostituierte und ihren Kunden, einen kahlköpfigen Bourgeois im Abendanzug, mit einer klaffenden Vulva in der Schädeldecke. Ein andermal liegt eine *femme fatale* auf dem Polster einer riesigen Vulva und stellt sich ungeniert zur Schau. Man hat dies als die erotischen Phantasien eines zwanzigjährigen Künstlers bezeichnet, der als Stammgast in den Bordellen von Barrio Xino in Barcelona verkehrte. Entsprechend interpretierte man die späte Graphik als die Wünsche eines impotenten alten Mannes.[20]

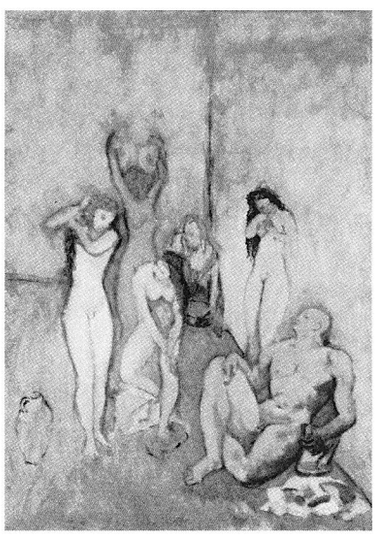
Ich möchte darauf hinweisen, daß Picassos Begehren in einigen Radierungen vom August 1968 ganz anders zum Ausdruck kommt. Zum ersten Mal schleicht der Künstler sich physisch und psychisch in jenen weiblichen Raum des Harems, zu dem er zurückgekehrt ist. Hier stellt sich die Frage, warum bei Picasso Wiederholungen in solch starkem Maße vorkommen, nicht nur im Falle des Harems, sondern überhaupt als Grundstruktur, die sein Werk von Anfang an prägt. In eben dem Jahr, in dem Picasso diese Radierungen vollendete, erschien Giles Deleuzes *Différence et Répétition,* worin der Autor ›verschleierte Wiederholung‹ als verhüllt, verdeckt und verborgen beschrieb. Ihre Dynamik erschließt einen unbegrenzten Raum, in dem sich symbolische Funktionen und Ideen überschneiden. Ein grundlegendes Merkmal der Wiederholung, so schreibt Deleuze, sei eher der Unterschied als die Ähnlichkeit: Wiederholung sei eine Form des Wandels, eine Reaktion auf eine Reaktion, eine endlose Kette von Bezeichnungen.[21]

Die Historiker haben Picassos Wiederholungen entweder als vorbereitende Studien interpretiert, in denen er sich selbst immer wieder korrigierte, oder als Mechanismus im Sinne des Zeichentrickfilms. Dabei kommt eine Art ›Flipbuch‹ mit Bewegungsabläufen heraus, wie sie beispielsweise in den Studien zu *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet* zu finden sind. Auf den letzten Blättern dieser Studien, die immer erotischer werden, stellt



13b
Liegender Akt und Orientale
(Nu couché et oriental)
1. Januar 1968 (II)
Zervos XXVII, 172

14
Jean Auguste Dominique Ingres
Das türkische Bad
1862
Louvre, Paris



15
Der Harem
1906
Museum of Art, Cleveland

Picasso die letzten Augenblicke vor dem Geschlechtsakt dar, wobei er immer wieder den erigierten Phallus zeichnet. Da »scheinen ihn die mechanische Wiederholung und die erotische Szene gefangengenommen zu haben.«[22] Es gibt noch ein drittes Erklärungsmodell, das sich allerdings nicht auf Picasso bezieht, sondern auf die Wiederholungen bei Ingres. Dabei wird die Malerei als Mittel der Verwandlung verstanden, und ihre Wiederholungen gelten als Hinweis auf einen Wunsch. Da dieser Wunsch, gleichviel um welchen es sich handelt, niemals erfüllbar ist, bewegt sich die Wiederholung in einem endlosen Kreis.[23] Für Picasso war die Malerei ein machtvolles Instrument, eine Form von Magie, die ihm half, sich mit dem Auge Wissen über seinen Gegenstand zu verschaffen oder Besitz davon zu ergreifen. Mit Hilfe der Wiederholung konnte Picasso den Wunsch nach Besitz immer wieder neu formulieren, doch je häufiger er ein Bild wiederholte, desto mehr schien es sich dem Zugriff zu entziehen.

Picasso setzte die Wiederholung sowohl auf struktureller wie auch auf thematischer Ebene ein. Immer wieder arbeitete er mit bevorzugten Kompositionsformen: So rahmte er beispielsweise das Bild, indem er am rechten und linken Rand Figuren ansiedelte (Abb. 1); oder er favorisierte eine ›Gesamt‹-Struktur, wenn er zum Beispiel weibliche Akte horizontal zur Bildebene ›aufschichtete‹ (Abb. 6); oft stellte er die Figuren auch gewissermaßen in den Vordergrund eines Bühnenraumes (Abb. 5). In thematischer Hinsicht griff er immer wieder auf dieselben Inhalte zurück: der Maler und sein Modell, der Zirkus, die Musketiere, Celestina und der Harem. Er wiederholte die Bilder anderer Maler, arbeitete in Werkreihen und wiederholte sich selbst. Im Spätwerk wird die Wiederholung selbst zum Thema, vor allem auf erotischem Gebiet, wo sie mit dem Bereich des Weiblichen verknüpft wird.

Im August tauchte der Harem wieder in den Radierungen auf, was darauf schließen läßt, daß Picasso sich wieder mit Delacroix und dem Orient beschäftigte. Bei den *Femmes d'Alger* bewegte er sich auf vertrautem Terrain, denn bereits im Winter 1954/55 hatte er sich damit in zwanzig Variationen auseinandergesetzt. Wie sehr er das Bild verinnerlicht hatte, zeigt Hélène Parmelins Bemerkung, daß er »unter keinen Umständen eine Reproduktion [der *Femmes d'Alger*] betrachtete und es immer im Kopf hatte«.[24] Ungeachtet seiner legendären Fähigkeit, sich an Bilder in allen Einzelheiten zu erinnern, verrät Picassos Weigerung, Reproduktionen zu betrachten, auch, daß er den Inhalt des Bildes und die Autorität, die es für ihn besaß, vollkommen in sich aufgenommen hatte.

Auf den ersten Blick zeigt die Radierung vom 4. August (Abb. 3) nur bei den drei Figuren im Vordergrund Spuren von Delacroix' Einfluß. Die Lautenspielerin hat Picasso aus Ingres' *Odaliske mit Sklavin* entlehnt. Bemerkenswert an der Radierung aber ist die kompositorische Mitte, wo wir Picasso selbst entdecken können. Dort schwebt über dem zur Schau gestellten Hinterteil einer Konkubine ein einzelner Arm ohne zugehörigen Kopf oder Körper. Am einen Ende sehen wir die Hand eines Mannes, am anderen eine Frauenhand. Aus Gipsabgüssen wissen wir, daß die kleine, kräftige Hand, die der Künstler da zeichnet, seine eigene ist; und die lackierten, ovalen Fingernägel kennen wir aus Portraits seiner Frau.[25]

16
Der Kuß
(Le baiser)
24. Oktober 1969
Zervos XXXI, 475
Gilbert de Botton, St. Moritz

Mit diesem synekdochischen Kunstgriff, das heißt einen Teil des Körpers an die Stelle der ganzen Person zu setzen, führt Picasso sich selbst in die Mitte des Bildes ein. Die Hand – es ist die rechte, wenn wir bedenken, daß bei der Radierung das Bild seitenverkehrt erscheint – meint jenen Körperteil des Künstlers, der zeichnet und radiert. Doch da man nicht zeichnen kann, ohne zu sehen, ist auch das Auge hier präsent, allerdings nicht so, wie man es vielleicht erwarten würde. Unterhalb der Armbeuge entdecken wir ein als Schlitz getarntes Auge, das zugleich eine Vagina beschreibt. Durch dieses Auge sieht der Künstler aus dem Inneren des Bildes heraus, und von der anderen Seite schaut er in das Bild hinein. Der Beobachter wird selbst beobachtet, das Auge des Radierers ist in eine Schleife hineinradiert, die das Bild in beide Richtungen durchdringt. Auf diese Weise erscheint das Auge als ein Organ sowohl visueller als auch sexueller Lust.[26]

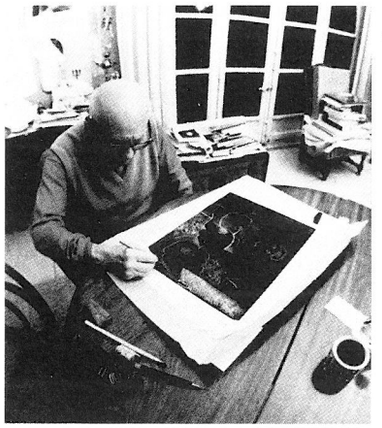
Im genannten Beispiel zeigt Picasso sich selbst als Bilder-Produzenten und -Konsumenten zugleich. In einer Radierung, die zwei Wochen später entstand, am 18. August (Abb. 4), geht es um den Radiervorgang selbst, zumindest in jenem Teil, der die Zeichnung als Produkt der ausführenden Hand zeigt. Wieder spielt die Szene in einem Harem, diesmal jedoch ohne dekorative Einzelheiten und reduziert auf zwei Figuren: eine Betrachterin, nämlich die nackte Frau in der oberen Bildhälfte mit nach unten (auf ihr eigenes Spiegelbild?) gewandtem Blick, und den Gegenstand der Betrachtung, eine weibliche Figur in der flachen Ebene der kräftig radierten Oberfläche einer Platte, die zugleich als komprimiertes, geometrisch gemustertes Orient-Polster dient, wie es etwa in Delacroix' *Femmes d'Alger* vorkommt.[27] In der Mitte des Blattes befindet sich eine vergrößerte Hand, die über der Platte schwebt, als sollte sie auf die Bedeutung der Hand als erweitertes Auge hinweisen.

In allen seinen Arbeiten hat Picasso immer sich selbst beobachtet: bei der Liebe, beim Kunstmachen, beim Altwerden und beim Beobachten. Das Auge erscheint überall und an den überraschendsten Stellen: auf Fingernägeln, in Genitalien versteckt, in der Nase verborgen, eingebettet im Anus, aus den Brustwarzen blitzend, als Glöckchen auf dem Hut, im Resonanzkörper einer Laute und als geisterhafte Zyklopen im Schlafzimmer (Abb. 16). Vom Körper losgelöst, omnipotent und verborgen, ist das Auge Zeichen für die Präsenz des Künstlers.

An diesen Kupferplatten arbeitete Picasso, während er am runden Tisch des Salons von Notre-Dame-de-Vie saß – in eben jenem Raum, wo der Fernseher stillschweigend in die Ecke gestellt worden war (Abb. 17). Es war ein wirklich ›bezeichnender‹ Raum; Picasso empfing hier seine Besucher und verbrachte Abende mit der Bearbeitung von Radierplatten, die sein Drucker Aldo Crommelynck am nächsten Nachmittag abholte.[28] Ein Photo, das Edward Quinn aufnahm, zeigt Picasso bei der Arbeit an einer Kupferplatte. In der Hand hält er ein Zahnarztinstrument, ein ungewöhnliches Mittel zwar, aber bestens geeignet für die verschlungen-arabeske Linie, das mühelos über die Fläche zu gleiten scheint, um die Akte dieser Darstellung zu gravieren und auszuschmücken. Picasso beugt sich über die Platte, und es sieht aus, als würde er beim Blick nicht auf die Zeichnung, sondern in sie hinein, sich selbst in der spiegelnden Oberfläche der Platte sehen.[29]

Sich selbst beim Zeichnen zuzusehen, hat tiefe Bedeutung, wie es in einem Druck vom 18. August unmittelbar zur Geltung kommt (Abb. 4). Zunächst einmal taucht dieses Phänomen immer nur dann auf, wenn der Künstler mit der spiegelnden Oberfläche einer Platte arbeitet, niemals aber beim stumpfen Material von Papier oder Leinwand. Darüber hinaus drängte der Blick auf sich selbst Picasso ständig dazu, sein Motiv mit selbstdarstellerischen Elementen zu versehen. Allerdings widerstand er diesem Drang manchmal, indem er sein exaktes Spiegelbild durch etwas anderes ersetzte. Fast alles, was Picasso in diesem Lebensabschnitt herstellte, hatte autobiographischen Charakter, was aber nicht heißt, daß die Arbeit seinen genauen Tagesablauf wiedergab. Statt dessen prägten Phantasie und Projektion das Werk. Picassos bevorzugtes Thema war er selbst, wobei er sich aber immer wieder auf ganz überraschende Weise darstellte. Dabei entstanden zwei Arten von Selbstportraits: Einmal die unmittelbaren Portraits, in denen man den Künstler zweifelsfrei identifizieren kann, und zum anderen die versteckten Selbstportraits, in denen er sich als etwas anderes oder als eine andere Person tarnt; er versucht es mit der Ritterkleidung aus dem spanischen Goldenen Zeitalter, als Celestina, einem alten Heiratsvermittler, häßlich, aber noch genauso verschlagen wie immer, als Rembrandt, als Delacroix und Ingres und als Offizierssohn bei den bengalischen Landsern. Picasso war ein Meister der Tarnung und des Rollentausches. Es drängte ihn zur Selbstdarstellung, und die Spiegelungen in der Kupferplatte veranlaßten ihn zur unmittelbaren Ausführung.

Wenn der Künstler in der Kupferplatte sein Spiegelbild erblickt, empfindet er vielleicht eine ähnliche Überraschung wie der Säugling, der in den Spiegel schaut und zum ersten



17
Picasso bei der Arbeit an einer Druckgraphik
Photo: Edward Quinn

Mal erfährt, daß er von der Mutter getrennt ist. Der Blick in den Spiegel und die Identifizierung mit dem eigenen Spiegelbild sind eine fundamentale narzißtische Erfahrung. In diesem Augenblick beginnt die Entstehung des Ich – Lacan nennt es das Spiegelstadium.[30] Für Picasso spielte die spiegelnde Oberfläche zweifellos eine große Rolle, wenn man die Fülle graphischer Arbeiten bedenkt, in denen er sich selbst darstellt und sie mit den verhältnismäßig wenigen gemalten Selbstportraits vergleicht. Picasso schaute in die Platte, sah sein Spiegelbild und handelte entsprechend.
»Ich weiß nicht, was mit mir in letzter Zeit los ist. Ich mache nur noch Landser, Musketiere, Krieger, Stierkämpfer [...] es hängt alles irgendwie zusammen. Alles hat eine verborgene Bedeutung«, sagte Picasso zu seinem Freund Otero.[31]
»... der Junge träumt von der ungeteilten Liebe des Vaters, und dabei muß er erkennen, daß er, um den Vater zu gewinnen, selbst die Mutter werden muß, wenigstens scheinbar. Er muß ihren Körper annehmen.« (Richard Wollheim über Ingres).[32]
Ein paar Tage später kehrte Picasso zum letzten Mal zum klösterlich abgeschiedenen Raum der Frauen im Harem zurück (Abb. 5, 6). Danach verschwanden die Badenden aus den Radierungen des Jahres 1968, wiewohl sie in den nächsten zwei Jahren immer wieder auftauchten. Zwei Tage arbeitete er daran und griff seine früheren (künstlerischen und weiblichen) Modelle wieder auf. Er öffnete den Körper seinem begehrlichen Blick und behandelte den weiblichen Akt wie fließendes Wasser. Nichts deutet darauf hin, daß diese Körper einen bestimmten historischen oder geographischen Platz haben. Türkei, Algerien, Bengalen – für Picasso waren sie alle gleich, ein undifferenziertes Ganzes, weil seine Bedeutung in etwas ganz anderem lag. Über Ingres' *Türkisches Bad* schreibt Richard Wollheim: »Der Harem wird zu einem Ort der Verbannung, so daß der Junge nun die ungeteilte Aufmerksamkleit des Vaters erlangen kann.«[33] Genau das wollte der junge Stone in *Bengali* von seinem Vater, die ungeteilte Aufmerksamkeit; und eben dieser dramatische Konflikt im Mittelpunkt des Films weckte Picassos Interesse. Wie Ingres und Delacroix, die er zitierte, machte Picasso den Harem zu einem ausschließlich weiblichen Ort. Dort konnte man weibliche Lust, frei von der Eingeschränktheit durch männliches Begehren, beobachten, ohne daß die Frauen es bemerkten, wie durch ein Schlüsselloch. Er ist ein Voyeur auf der Schwelle, der nach innen schaut; doch weisen jene Körperteile, die wir mit dem Künstler assoziieren – Hand und Auge – darauf hin, daß er sich zugleich im Inneren des Harems befindet.[34]
»Ich weiß nicht, was in letzter Zeit mit mir los ist«, hatte Picasso zu Otero gesagt, als sie, nur kurz nachdem Picasso den Film im Fernsehen gesehen hatte, die Harems-Zeichnungen anschauten. Sie saßen vor einem Tisch, auf dem sich Zeichnungen von Bauchtänzerinnen, orientalisierten Olympias und tanzenden Salomes stapelten, und Picasso stellte fest, er mache »nichts als Landser, Musketiere, Krieger, Stierkämpfer« – mit anderen Worten: ausschließlich Männer. Nicht zufällig wählte Picasso aus *Bengali,* einem Männer-Abenteuer, für seine Arbeit gerade jene kurze Szene im Sultanspalast aus, in der die Frauen für die Landser und ihre Gäste tanzen. »Alles hat eine verborgene Bedeutung«, meinte er beim Durchsehen der Zeichnungen. Nicht eine, sondern viele – und Picasso spürte ihren zahlreichen Varianten nach, vom Film über die Malerei bis hin zu dem, was in ihm selbst verschlossen war.

Übersetzung: Nansen

1 Der Film entstand im Januar 1935 bei Paramount. Er wurde von Louis D. Lighton unter der Regie von Henry Hathaway produziert. Das Drehbuch schrieben Waldemar Young, John L. Balderston, William Slavens McNutt, Grover Jones und Achmed Abdulah nach dem Roman von Francis Yeats Brown. Der Film dauerte 116 Minuten. Es wirkten mit: Gary Cooper, Franchot Tone, Richard Cromwell, Sir Guy Standing, C. Aubrey Smith, Douglas Dumbrille, Akim Tamiroff, Kathleen Burke, Monto Blue, J. Carrol Naish, Mischa Auer, Colin Tapley und Jameson Thomas.

2 *Nice Matin,* 31. Dezember 1967, S. 15.

3 Gary Cooper besuchte Picasso im Winter 1955 und tauschte einen Cowboyhut gegen ein Bild ein; außerdem schenkte er dem Künstler ein Paar Pistolen [Larry Swindell, *The Last Hero,* New York 1980, S. 300]. Anwesend waren bei dieser Begegnung auch Jacqueline und Paloma Picasso, Kahnweiler und Helena Rubinstein, deren Sekretär die Szene beschrieb [Patrick O'Higgins, *Madame,* zitiert nach Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso,* Bd. 4, Paris 1975, S. 20–21].

4 Eine Ausnahme von seinem Umgang mit Bildern aus dem Fernsehen erwähnt Brigitte Baer. Ihr zufolge sah er *Les Enfants du Paradis* im Fernsehen und thematisierte den Film in Bloch 1520 (15. April 1968) und Bloch 1522 (19. April 1968) [»Picasso: Emprunts et citations. Un aperçu«, in: *Nouvelles de L'Estampe* 112–113, Oktober 1990, S. 33].
John Richardson weist darauf hin, daß Jacqueline den Fernseher gekauft hatte, »um sich während der langen Stunden zu zerstreuen, in denen ihr Mann arbeitete.« Ende der sechziger Jahre verfolgte Picasso mit Edouard Pignon die ›Catch‹-Kämpfe im Fernsehen [John Richardson, »L'Epoque Jacqueline«, in: *Late Picasso: Paintings, sculpture, drawings, prints 1953–1972,* London, 1988, S. 29]. Detailliert beschreibt Roberto Otero Picassos Reaktionen während der Nachrichten vom 22. Mai 1968, als die Vertrauensabstimmung in der Nationalversammlung über den Fortbestand der Regierung de Gaulle entschied. »Bei den ersten Rednern«, berichtet Otero, »macht er einen Witz nach dem anderen über ihre Haltung und Gestik, über ihre Sprachführung. ›Das Geheimnis‹, sagt er, ›scheint darin zu bestehen, große Schriftsteller zu zitieren, vor allem große Dichter.‹« Und etwas Vergleichbares tat Picasso in seinem Werk ja auch [Roberto Otero, *Forever Picasso: An Intimate Look at His Last Years,* New York 1974, S. 171].

5 In einem Interview mit dem Autor vom Oktober 1992 bestätigte Pierre Daix Picassos Verhalten während der Fernsehnachrichten. Er beschrieb seine Sympathien für die Studenten und das Interesse, mit dem er das Zeitgeschehen nicht nur in den Nachrichten, sondern auch im *Nice Matin* verfolgte.

6 Die *347 graphischen Blätter* aus dem Jahre 1968 bezeichnete Picasso als seine »Art des Geschichtenerzählens« und als Theaterstücke oder Geschichten, mit denen er sich selbst unterhielt: »Das Wichtigste ist doch, den Tag herumzubringen, nicht wahr [...]. Wenn ich dieselbe Zeichnung, dieselbe Geschichte immer weiter bis zum Schluß erzählen könnte [...]. Ich glaube, die Bilder oder Zeichnungen würden schließlich zu einem sprechen.« Auch die Graphiken bezeichnete er als Variationen: »Ich habe an diesem Tag sechs verschiedene Stiche über dieselbe kleine Geschichte gemacht – vielleicht auch mehr.« [Otero, 1974, S. 170–71].

7 Siehe beispielsweise *Das Mahl des Blinden,* 1903, im Metropolitan Museum und die deutlichen Zeichnungen aus der Zeit davor mit Picasso und seinen Freunden im Bordell [*Museo Picasso: Catálogo de pintura y dibujo,* Barcelona, Museo Picasso, 1984, S. 634–640. Siehe Michael Leja, »Le vieux marcheur and Les Deux risques: Picasso, Prostitution, Veneral Disease and Maternity, 1899–1907«, in: *Art History* 8, Nr. 1, März 1985, S. 66–81. Ich erörtere Picassos Furcht vor Erblindung in: Memory Holloway, *Picasso in the Collections of the National Gallery of Victoria,* Melbourne, 1991].

8 Leo Steinberg hat Picassos Studium der physischen Gleichzeitigkeit ausführlich diskutiert und festgestellt, daß »das Problem des Künstlers darin bestand, die Schläferin zugleich auf dem Bauch und auf dem Rücken liegend darzustellen, mit anderen Worten, sie von vorne und hinten gleichzeitig zu zeigen...« [Leo Steinberg, »The Algerian Women and Picasso at Large«, in: Ders., *Other Criteria,* New York 1972, S. 142].

9 Die Theoretisierung der Position des Zuschauers wurde seit 1975 ausführlich in der Filmtheorie diskutiert. Damals hatte Laura Mulvey zum ersten Mal darauf hingewiesen, daß die visuelle Lust eine erzeugte sei [Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Screen* 16, Nr. 3, Herbst 1975, S. 6–18, sowie Kritiken aus jüngerer Zeit. Mary Ann Doane, *The Desire to Desire,* Bloomington, 1987. Gaylyn Studlar, »Masochism and Visual Pleasure: The Link to Pre-Oedipal Development«, in: *In the Realm of Pleasure,* Urbana 1988, S. 29–49].

10 Larry Swindell, *The Last Hero: A Biography of Gary Cooper,* New York 1980, S. 175.

11 »Schließlich hörte Don José ganz auf zu malen. Und warum auch nicht? Pablo trat an seine Stelle.« Sabartés siedelt das Ereignis um 1894 in La Coruña an . Da wäre Picasso dreizehn Jahre alt gewesen [Jaime Sabartés, *Picasso: An Intimate Portrait,* New York 1948, S. 30]. Sabartés bezweifelte diese und andere ›mystische‹ Geschichten, die Picasso erfand, denn immerhin malte der Vater auch weiterhin die Taube des Jahres für den Taubenzüchterverein von Barcelona. Darüber hinaus zitiert er Manuel Pallarés, einen lebenslangen Freund Picassos, der feststellte, daß der Vater niemals zugunsten des Sohnes die Malerei aufgegeben habe [Richardson, *Picasso. Leben und Werk (1). 1881–1906,* München 1991, S. 63].

12 Richard Wollheim bespricht eine Reihe von Ingres-Bildern im Lichte des von ihm so genannten Familiendramas [Richard Wollheim, *Painting as an Art,* Princeton 1987]. Über Ingres' Neigung zur Wiederholung von Bildern sagt Norman Bryson: »Der Hang zur Wiederholung weist auf Ingres' Abwehr gegen wachsende Spannung und Neuerung hin; nicht Verdrängung im Begehren, sondern Ersatz des Begehrens durch Beharrlichkeit…« [Norman Bryson, *Tradition and Desire,* New York 1984, S. 156. Zur Wiederholung bei Ingres siehe auch Patricia Condon, *Ingres: In Pursuit of Perfection,* Bloomington 1983].

13 Dore Ashton, *Picasso on Art: A Selection of Views,* New York 1972, S. xviii.

14 »Die zweideutige Huldigung einer terroristischen Archäologie.« Pierre Dufour, *Picasso: 1950–1968: Étude biographique et critique,* Genf 1969, S. 12. Als ›terroriste‹ bezeichnet Dufour hier jemanden, der Anschläge auf die Zivilisation verübt, nicht aber unter Ausübung von Zwang Macht zu erlangen strebt. Dieser Ausdruck widerspiegelt Picassos Verhältnis zum Studentenaufstand und den Ereignissen vom Mai 1968.

15 Leider gibt es kein vollständiges Bestandsverzeichnis von Picassos Bibliothek. Picasso bekam regelmäßig Kataloge von Freunden, die ihn besuchten.

16 Edward Said, *Orientalism,* New York 1979, S. 3.

17 Linda Nochlin, »The Imaginary Orient«, in: *Art in America* 71, Mai 1983, S. 123.

18 Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work,* London 1958, S. 351.

19 Ebd.

20 Diese erotischen Zeichnungen sind bei Richardson auf Seite 280 abgebildet.

21 Giles Deleuze, *Différence et Répétition,* Paris 1968. Eine Erörterung der Wiederholung in Picassos Werkgruppe *Der Maler und sein Modell* findet sich in Murielle Gagnebin, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre,* Paris 1984, S. 105–125. Unter dem Aspekt des begehrenden Blickes wird diese Werkgruppe diskutiert bei Karen L. Kleinfelder, *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze: Picasso's Pursuit of the Model,* Chicago 1993.

22 Douglas Cooper hält sie für »Kompositionsstudien« als Variationen über das Bild von Manet, in denen Picasso »sich selbst korrigiert und wieder von vorn beginnt.« [Douglas Cooper, *Pablo Picasso,* New York 1963, S. 19]. Rosalind Krauss schlägt ein mechanisches Modell auf der Grundlage der Wiederholung vor, das sie mit der Methode des Zeichentrickfilms vergleicht [Rosalind Krauss, »The Im/Pulse to See«, in: Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality,* Seattle 1988, S. 68–69].

23 Wollheim 1987, S. 271.

24 Hélène Parmelin, *Picasso Plain,* New York 1963, S. 77.

25 Eine ähnliche Hand findet sich beispielsweise auch in *Der Arm,* Cannes 1969. Reproduktion bei William Rubin (Hrsg.), *Picasso: Retrospective,* New York 1980, S. 430.

26 Oft bilden bei Picasso auch Daumen und Zeigefinger eine Augenform als weibliches Genital. Diese Geste taucht regelmäßig im graphischen Werk zwischen 1968 und 1970 auf. Auch bei der Frau auf der linken Seite von Delacroix' *Femmes d'Alger* findet sie sich. In der erwähnten Radierung taucht das Genital-Auge auch bei der liegenden Frau am oberen Blattrand von Bloch 1722 auf. Dieselbe Form finden wir auch im Gesicht eines Musketiers in Bloch 1757, 13. August 1968 V. Die Metamorphose läßt sich weiterverfolgen in Bloch 1758 und 1764 [Georges Bloch, *Pablo Picasso: Tome II, Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1966–1969,* Bern 1977].

27 Das dekorative Polster befindet sich auf der linken Seite des Delacroix-Bildes. Bei Picasso wurde es flach wie ein Lithostein, als er 1955 eine der Radierung ähnliche Lithographie herstellte [Fernand Mourlot, *Picasso Lithographe,* Monte Carlo, André Sauret, 1956, Bd. III, 1re variation, S. 266].

28 Aldo und Piero Crommelynck waren Partner in der Druckwerkstatt. Aldo Crommelynck beschreibt, wie er auf einem roten Motorrad hin und her pendelte zwischen der Werkstatt in Mougins, die sich in einer alten Bäckerei befand, und Picassos Atelier. Die Fahrt dauerte jedesmal je nach Verkehr etwa fünfzehn Minuten. Aldo versorgte Picasso ständig mit präparierten Platten; außerdem machten die schnelle Abholung und Auslieferung von Andrucken es möglich, daß der Künstler 1968 eine so ungewöhnliche Anzahl von Drucken produzieren konnte (Interview mit dem Autor vom Januar 1993).

29 Quinns Photographien stammen aus dem Jahr 1970, doch auch zwei Jahre zuvor hatte Picasso schon nach derselben Methode gearbeitet. Selbst wenn die Platte mit einem weichen Ätzgrund versehen wird, bleibt die Fläche darunter spiegelnd und ist deshalb nicht zu vergleichen mit der matten Oberfläche von Leinwand und Papier [Edward Quinn und Pierre Daix, *Picasso avec Picasso,* Paris 1987]. Picasso arbeitete eng mit seinen Druckern zusammen (zu den Mitarbeitern der Werkstatt von Lacourière, wo er auch Aldo Crommelynck begegnete, hatte er ein besonders gutes Verhältnis) und kannte alle Stadien der Plattenvorbereitung und des Druckes, auch wenn er diese Arbeiten nicht mehr selbst ausführte.

30 Vom Spiegelstadium sprach Lacan zum ersten Mal 1936 in Marienbad beim Internationalen psychoanalytischen Kongreß. Etwa zu dieser Zeit trafen sich Picasso und Lacan. Lacans Artikel erschien erstmals unter dem Titel »Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révelée dans l'expérience psychanalytique«, in: *Revue française de psychanalyse* 4, Oktober – Dezember 1949, S. 449–455, sowie auf deutsch unter dem Titel »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«.

31 Otero 1974, S. 170.

32 Wollheim 1987, S. 283.

33 Wollheim 1987, S. 285.

34 Über die Möglichkeit, daß Picasso sich sowohl als Mann wie auch als Frau darstellt, sagt Murielle Gagnebin, daß »der Ausdruck des Begehrens bei Picasso der eines Hermaphroditen« ist [Gagnebin 1984, S. 122].

Max Imdahl

Picasso – Spätwerk und Tod

Die Ausstellung *Picasso – Todesthemen* ist naturgemäß auf Todesmotive gerichtet, sie ist in diesem Sinne ikonographisch bestimmt. Überblickt man das in der Fülle seiner Hervorbringungen und in der Kraft seines bildnerischen Ausdrucksvermögens geradezu bestürzende Spätwerk Picassos, so gewinnt die Todesthematik wie kaum im Spätwerk eines anderen Malers eine biographische Dimension. Die biographische Dimension zeigt sich sowohl in Hinsicht auf das Dargestellte als auch in Hinsicht auf die Darstellungsweise. Dargestelltes und Darstellungsweise sind ununterscheidbar: Picassos Spätwerk ist – oft gerühmt und oft kritisiert – wie kaum das Spätwerk eines anderen Malers Zeugnis entschiedenster Lebensäußerung.

Im Spätwerk Picassos ist der Tod nicht in direkter Weise als das unmittelbar anschauliche Motiv des Bildes dargestellt, aber dennoch gegenwärtig. Was im Spätwerk sichtbar verbildlicht ist, sind nicht Themen des Todes, sondern Themen des Lebens: Frieden, vorherrschend Liebe und Jugend, zuweilen Jugend und Alter in Konfrontation.

In Picassos Spätwerk ist die Lebensthematik Anti-Todes-Thematik.

Dem Dargestellten entspricht die Darstellungsweise. Im Spätwerk Picassos basiert sie auf den prinzipiell gegensätzlichen Positionen des Kubismus und des modernen Klassizismus. Beide Positionen prägen, zunächst voneinander getrennt, die Kunst Picassos. Picasso ist nicht nur Mitbegründer des Kubismus, er ist auch, im Gegenzug gegen den Kubismus, der bei weitem bedeutendste Klassizist des Jahrhunderts.

Kubistisch ist die Verfremdung des empirischen Erscheinungsbildes einer Figur, sowohl die Auflösung des figürlichen Gestaltumrisses als auch die Zerstreuung oder Dissoziation vereinzelter figürlicher Merkmale – wie immer gerade diese Dissoziation eine Vorstellung vom Figürlichen über alle naturgemäße Seherfahrung hinaus erweckt.

Klassizistisch ist dagegen die umrißbestimmte, gestalthaft begrenzte Figurendarstellung in Anlehnung an die Tradition der Antike, also – wenn man so sagen darf – die idealisierende Figuration des Figürlichen in dessen empirischer Ansichtigkeit selbst.

Versteht man den Kubismus als These und den Klassizismus als Antithese, so ist das Spätwerk Picassos beherrscht von beider Synthese. Man könnte sprechen von einem Dissoziation und Figuration vereinenden Stil. Vielleicht ist dieser sehr besondere, das Gegensätzliche bewahrende und zugleich überwindende Stil die wichtigste Errungenschaft in der Bildsprache des Malers, und es ist das kreative Potential eben dieses Stils, das Picasso in seinen letzten Jahren zum Ausdruck jener Themen des Lebens ausgeschöpft hat in erregenden, immer wieder andersartigen, spontan eruptiven und nunmehr auch – stärker als sonst – die Wirkkräfte der Farbe aufrufenden Formulierungen: in wildem Malen wie ankämpfend gegen den Tod.

Veröffentlicht in: *Picasso – Todesthemen,* Kunsthalle Bielefeld 1984, S. 137.

Ulrich Weisner

Pablo Picasso: Letzte Jahre – Letzte Bilder
Zeugnisse, Beobachtungen, Überlegungen

»In aller großen Kunst ist ein WILDES Tier: gezähmt. *[...] Alle große Kunst hat als ihren Grundbaß die primitiven Triebe des Menschen. Sie sind nicht die* Melodie *[...], aber das, was der Melodie ihre* Tiefe *und Gewalt giebt.«* [1]

Am 18. November 1965 unterzieht sich Picasso im amerikanischen Krankenhaus in Neuilly bei Paris einer Operation, bei der ihm mit zwei Geschwüren zwei Drittel des Magens entfernt werden.[2] Die Operation wird von dem Chirurgen Jacques Gilbert Hepp durchgeführt. Sie geschieht auf dringendes Anraten von Professor Gutmann, eines achtzigjährigen Arztes, der Picasso seit langem betreut und dessen Zwölffingerdarmgeschwür medikamentös behandelt.[3] Seit 1920 leidet Picasso hin und wieder an Magengeschwüren. Nun diagnostiziert Professor Gutmann außer dem Zwölffingerdarmgeschwür ein gefährliches Magengeschwür an einer Stelle, wo Geschwüre zu Krebs zu entarten drohen.[4] Das macht eine Operation unumgänglich. Nach zahlreichen Gesprächen entschließt sich Picasso, dem Rat von Professor Gutmann zu folgen, und willigt in die Operation ein. Er hat unbedingtes Vertrauen zu seinem Arzt, mit dem ihn eine tiefe und sehr alte Freundschaft verbindet, und überläßt ihm die Wahl des Operateurs wie der Klinik.[5] Die ausgedehnte Operation, der sich der 84jährige Picasso unterziehen muß, heißt Billroth II und wird in diesem Alter nur selten durchgeführt. Im allgemeinen sind mit der Zweidrittelresektion des Magens immer ein Gewichtsverlust und bei Patienten dieses Alters sehr oft Komplikationen verbunden, die tödlich ausgehen können oder zur körperlichen und geistigen Hinfälligkeit führen.[6] Dies muß man sich vor Augen halten, um Picassos geistige und körperliche Vitalität und seine künstlerische Schaffenskraft auch noch in den Jahren nach seiner Operation würdigen zu können.
Über die Umstände der Operation unterrichtet eingehend ein Buch des Chirurgen Jacques Gilbert Hepp. Es trägt den Titel: *Pablo Picasso: Un mystère dévoilé.* Wir erfahren aus diesem Buch nicht nur etwas über die physische, sondern auch die psychische Verfassung Picassos, der, soweit wir wissen, in seinem Leben sonst niemals ernsthaft krank gewesen ist. Picasso muß deshalb, gerade wegen seiner besonderen, von Lebenswillen, aber auch von Ängsten bestimmten Psyche, die Operation als einen gänzlich ungewohnten, einschneidenden Vorfall in seinem Leben empfunden haben.
Durch Jacques Gilbert Hepp sind wir darüber unterrichtet, daß Picasso gesundheitlich immer mehr gelitten hatte und daß er sich weigerte zu arbeiten, ja selbst sich richtig zu ernähren. Da ihm 1965 das Rauchen untersagt worden war, wurde er immer nervöser und reizbarer.[7]
Das Krankenhaus wird mit Bedacht ausgesucht. Es gilt, das Inkognito des berühmten Künstlers zu wahren. Er wird in der Klinik unter dem Namen Diego Ruiz eingetragen, einem spanischen Namen auch deshalb, um den Anschein zu erwecken, es handele sich um einen politischen, von Francos Polizei verfolgten Flüchtling von großer Wichtigkeit, der unbedingt versteckt und geschützt werden müsse. Begleitet wird Picasso von seiner Frau Jacqueline unter dem Namen Adeline, die auch im Krankenhaus wohnt.
Über die psychische Verfassung Picassos vor der Operation schreibt Jacques Gilbert Hepp: »Es hat ihm im Leben nie an Mut gemangelt, aber angesichts dieser Entscheidung, die seine Existenz bedrohte, fragte er sich oft, warum er sich dem nicht im letzten Augenblick entzogen hatte. In der Tat, eins war absolut offensichtlich, daß sich die schmerzhaften Krisen, die er schon seit langem kannte, verstärkten, immer dichter aufeinander folgten, so daß sie jede schöpferische Arbeit verhinderten. Auf das Malen

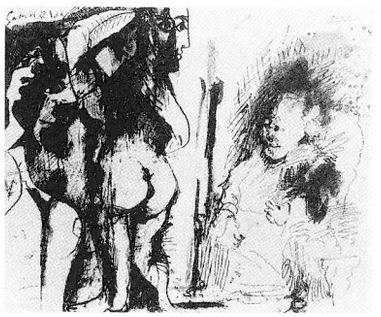
und Zeichnen zu verzichten, war für ihn jedoch unfaßbar, unerträglich, fast ein Todesurteil. Das konnte er nicht zulassen. Trotz seines fortgeschrittenen Alters fühlte er sich, von Krisen abgesehen, voller Vitalität und voll von Projekten. Sein Genie war weit davon entfernt, seine letzten Funken versprüht zu haben. Er wußte, daß er sein Werk noch um ein Vielfältiges bereichern konnte.«[8]
Die Situation, in der sich Picasso vor der Operation befindet, das Spiel, das um ihn als Hauptperson herum aufgeführt wird, all das bringt ihn, wie Hepp weiterhin schreibt, auf andere Gedanken und zerstreut die Furcht vor der nahenden Operation. »Es ist amüsant«, sagt er, »sich so zu verstecken, aber ich liebe es nicht, untätig zu sein, und ich hätte gern einen Bleistift, um ein bißchen zu zeichnen.«[9] Als er dann tatsächlich nach der Operation eine sehr hübsche junge Ärztin, die bei ihm Nachtwache hält, zeichnet, ruft dies sogleich die Eifersucht Jacquelines hervor.[10]
Nach der Operation, die übrigens ergibt, daß die Geschwüre gutartig waren, schreitet die Genesung rasch voran und gibt Picasso Zuversicht. »Jetzt leide ich nicht mehr, ich werde mich wieder an die Arbeit machen können. Es gibt noch so viele Sachen, die ich machen möchte, die man machen kann. Betrachten Sie Cézanne. Er hat ein ganzes Leben nie aufgehört zu suchen, wo doch so viele Maler mehr oder weniger immer dasselbe machen.«[11]
Jacques Gilbert Hepp überliefert auch eine Bemerkung Picassos, mit der er gegenüber dem Arzt seine höchste Wertschätzung für Henri Matisse zum Ausdruck bringt: »…nehmen wir einen Augenblick lang an, ich hätte mich von einem Maler operieren lassen müssen, nun, dann hätte ich Matisse gebeten, es zu tun.«[12]
Ungefähr drei Monate nach Weihnachten 1965 erreicht Jacques Gilbert Hepp ein Telegramm von Jacqueline: »Monsieur malt. Danke. In Zuneigung.« Es beweist, daß »Ruiz sich wieder gesund fühlt, daß sein kreatives Genie unversehrt aus dieser Prüfung, die ein chirurgischer Eingriff in seinem Alter bedeutet, hervorgegangen war.«[13]
Roberto Otero schreibt: »Neun Monate sind seit Picassos Operation vergangen. Seine Genesung ging bemerkenswert schnell. Selbst die Ärzte sind erstaunt. […] Gestern gingen wir zum Stierkampf, und heute waren wir am Strand.«[14]

Die aber auch negativen Auswirkungen der Operation auf Picassos psychische Verfassung und sein Gewahrwerden einer Lebenszäsur beschreibt Arianna Stassinopoulos Huffington ausführlich, offen und ungeschönt, wie immer etwas dramatisierend und zugespitzt, in der Tendenz aber wohl doch zutreffend: »›Er hatte eine Kriegernatur‹, erklärte Picassos Cousin Manuel Blasco. ›Am Tage kämpfen und bei Nacht herumhuren.‹ […] Für einen Krieger, der seine Männlichkeit wie ein Abzeichen zur Schau getragen hatte, war das Ende seines Sexuallebens ein furchtbares Unglück. Es sah tatsächlich so aus, als ob die Operation auch das Ende seiner Kämpfe signalisierte. […] Es war die längste Zeit, die er jemals vom Schlachtfeld abwesend war. ›Wenn ein Mann weiß, wie er etwas zu machen hat‹, sagte er zu Louis Miguel Dominguín, ›hört er auf, ein Mann zu sein, wenn er es nicht mehr tut.‹ Er bat Dominguín eindringlich, sich niemals vom Stierkampf zurückzuziehen. Und er wußte, daß er selbst es sich nicht erlauben konnte, der Arena noch länger fernzubleiben. – ›Man durchbohrte mich, als ich in Paris operiert wurde‹, sagte er. ›Es war ein furchtbarer Schock. Die Narbe sah aus wie die eines Stierkämpfers nach einem Unfall in der Arena. Der Unterschied ist nur, daß die Stierkämpfer ihre Wunden davontragen, wenn sie jung sind, und dann heilen sie besser.‹ Bei anderer Gelegenheit meinte er: ›Sie schnitten mich auf wie ein Huhn.‹ Diese Metapher benutzte er häufig; sein Schock war tiefgreifend. Seine magische Ganzheit war zerstört worden; mehr denn je fühlte er sich den Wechselfällen des ›bösen Schicksals‹ ausgesetzt.«[15]
»Picasso hatte zwar den Tod in Schach gehalten«, heißt es weiter, »nicht aber die verschmähten Anzeichen seiner unausweichlichen Sterblichkeit. Er durfte seine

Gauloises nicht mehr rauchen, die ihn das ganze Leben begleitet hatten; seine Sehkraft ließ nach, so daß er seinen durchdringenden Blick immer öfter hinter Brillengläsern verstecken mußte; seine zunehmende Schwerhörigkeit gab ihm einen Grund mehr, Menschen zu meiden; und die tiefe Operationsnarbe, die er [...] trotzig den wenigen zeigte, die ihn noch besuchen durften, erinnerte ihn ständig daran, was er für immer verloren hatte.«[16]

Diese Erfahrung hat verständlicherweise Auswirkungen auf seine Arbeiten. »Das Verlangen und die Frustration, die Wut und die selbstzerfleischende Verzweiflung flossen in sein Werk ein; die Vorfreude auf Sex, der Geschlechtsakt an sich und als Reminiszenz wurden zu beherrschenden Motiven vieler seiner Bilder – als er sich erst einmal genügend von dem ›Durchbohren‹ erholt hatte, um wieder mit dem Malen anzufangen. Aus Notre-Dame-de-Vie verlautete, daß Picasso wieder zu seinem normalen Leben zurückgefunden habe – zu seinem eigenen außergewöhnlich normalen Leben. Ebenso, wie er sein ganzes Leben behauptet hatte, ein ausgezeichneter Schwimmer zu sein [obwohl er nicht schwimmen konnte], tat er jetzt so, als könne ihm das Alter nichts anhaben. [...] seine Imitation, ›frisch wie der Morgentau‹ zu sein, war so überzeugend – für all diejenigen, die sich überzeugen lassen wollten –, daß der Mythos vom ewig lebenden Genie fortbestand. ›Neun Monate sind seit Picassos Operation vergangen‹, schreibt Otero am 15. August 1966 in sein Tagebuch. ›Er hat sich bemerkenswert rasch erholt. Sogar die Ärzte staunen.‹ Doch hin und wieder wurde jemand eingelassen, der sich nicht völlig von dem Privileg blenden ließ, Zutritt erhalten zu haben. Cecil Beaton gehörte dazu. ›Leider muß man sagen‹, schrieb er, ›daß Picasso gealtert ist, und zwar in der Form, daß er eingeschrumpft ist. Es lag Melancholie in seinem Blick, und seine Augen hatten einiges von ihrem Glanz verloren; zuvor waren sie schwarz, aber jetzt schienen sie hellbraun zu sein.‹«[17] Roberto Otero schreibt, als Andalusier habe er nur zwei mögliche Stimmungen: Melancholie und Fröhlichkeit.[18] »Was Picasso verloren hatte – und was sich in seinem Blick widerspiegelte –, war die Fähigkeit, sich zu freuen. ›Am Ende‹, hatte er früher gesagt, ›kommt alles zu einem zurück. Es ist die Sonne im Innern, mit ihren tausend Strahlen. Der Rest ist nichts.‹ Nun erklärte er Pignon: ›Eines Tages, wenn man alt wird und die Kräfte schwinden, erkennt man, was es ist.‹ Noch nie hatte er so unumwunden zugegeben, daß die Sonne in seinem Innern nicht mehr so war wie früher. Und der Rest war nichts.«[19]

Drei Zeichnungen, obwohl nicht szenisch als illustrierende Stationen eines Weges gemeint, legen es nahe, in ihnen auch Stufen der Genesung zu erkennen: Die Zeichnung *Personnages (Personen in einem Atelier)* (Abb. 1), datiert auf den 22. Januar 1966, ist das früheste bekannte künstlerische Zeugnis Picassos nach der Operation und insofern ein biographisches Dokument von besonderem Wert. Die übliche Angabe, daß er erst wieder im Frühjahr 1966 mit der Arbeit beginnt, ist also zu korrigieren. Drei übermächtig große, stehende weibliche Akte auf der linken Seite des Blattes sind einem greisenhaft hinfälligen, sehr kleinen, zarten, in einem Sessel sitzenden Künstler konfrontiert, der in rembrandtartiger Zeichenweise dargestellt ist. Zwischen der Gruppe der Frauen und diesem Künstler steht die Staffelei. Die auf den 27. März 1966 datierte Zeichnung *Homme nu couché (Liegender männlicher Akt)* (Kat.-Nr. 41) zeigt eine bärtige Gestalt, die sich im Liegen aufrichtet und wieder zu Kräften zu kommen scheint. Die an linearen Elementen sehr reiche Zeichnung *Homme assis (Sitzender Mann)* (Kat.-Nr. 42) schließlich, datiert auf den 26. Dezember 1966, zeigt eine aufrecht wirkende jünglingshafte Gestalt, den Kopf leicht gehoben, unbekleidet und – bei Picassos Darstellungen von männlichen Gestalten eher selten – mit sichtbarem Geschlecht. Auch in seinen allerletzten Lebens- und Schaffensjahren gewinnt Picasso nach der erzwungenen Unterbrechung seiner Arbeit noch einmal seine volle künstlerische Vitalität zurück.



1
Personen in einem Atelier
Personnages (Atelier de peintre)
22. Januar 1966
Zervos XXV, 202
Galerie Beyeler, Basel

Ziel einer Darstellung der künstlerischen Arbeit Picassos in seinen letzten Lebensjahren muß es sein, sie unter verschiedenen Gesichtspunkten – der Thematik, der Darstellungsweise, der Produktivität usw. – zu untersuchen, um sie möglichst angemessen verstehen und werten zu können. Bei einem Künstler wie Picasso, dessen Werk in so außerordentlichem Maße biographisch bestimmt ist, ist es zwingend notwendig, auch biographische und psychologische Aspekte einzubeziehen, also die physische Grundlage und die Lebensumstände, aus denen die Werke entstehen. Auszugehen ist hierbei indessen von Fragen und Problemen, die die Werke stellen, also zunächst und vor allem von diesen Werken selbst, nicht von einer Theorie des Alters, so erhellend als Ergänzung allgemeine Einsichten in die physische, psychische und soziale Situation alter Menschen auch sein können. Nicht eine vorgängige Theorie, sondern das Werk selbst vor dem Hintergrund der Biographie ist authentische Quelle der Erkenntnis. Die Werke selbst besitzen neben ihrem Kunstwerkcharakter auch einen Zeugnischarakter, beobachtet doch der Betrachter nicht nur die Bilder, sondern ebenso mittelbar auch Picasso selbst.

Für das Verständnis der letzten Bilder des Künstlers ist es wichtig, seine Einstellung gegenüber dem Alter und seinen biologischen Symptomen und dem absehbaren, nahen zeitlichen Ende seines Lebens, dem Tode, zu erfahren, bevor dann die Werke selbst als eigenständige, authentische Zeugnisse befragt werden. Wenn man Picassos psychischen Zustand kennt, werden Motivation und Intention seiner künstlerischen Arbeit sowie deren Themen und die Struktur des einzelnen Bildes wie die Struktur des gesamten Werkes der spätesten Schaffensperiode leichter erklärbar.

Es gibt keine Anzeichen dafür, daß Picasso im Vergleich zu seiner vorausgegangenen Lebenszeit im Alter ein wesentlich anderer Mensch ist. Möglicherweise haben sich nur einige bereits vorhandene Eigenschaften verstärkt und treten deutlicher hervor. Sie zu kennen erleichtert, bestätigt und präzisiert das Verständnis auch der letzten Werke, wie umgekehrt die Werke selbst diese Eigenschaften zu erkennen geben.

Picasso ist eine von äußersten Gegensätzen geprägte Natur, zum Teil in Widerspruch mit sich selbst, und er ist ein Mann der Extreme. Sanftmut und Zärtlichkeit können abrupt mit Härte und Grausamkeit abwechseln.[20] In einer Liebesbeziehung ist er einmal besonders zärtlich und kindlich, beim nächsten Zusammensein hart und brutal.[21]

Françoise Gilot nennt ihn »ungehemmt«[22], verweist auf seine »radikale Haltung«[23], aber auch auf das »launische, unstete Naturell«[24] des Künstlers und beklagt sein »oft rüdes Benehmen«[25]. »Das Pendel seiner Stimmungen schwang von ›ruhig‹ zu ›nervös‹, zurück zu ›gereizt‹ und wieder vor zu ›aggressiv‹.«[26]

»Er liebt die Einsamkeit, aber er beeilt sich, Menschen um sich zu versammeln. Er freut sich darauf, irgendwohin zu gehen, und hat gar keine Lust dazu. Er möchte etwas und möchte es ganz und gar nicht. Er verabscheut etwas und betet es zugleich an, belustigt sich über etwas und nimmt es ernst, – ohne daß all diese Widersprüche ihn aufspalten; denn immer herrscht nur *ein* Zustand in seiner Seele, wenn auch diese Widersprüche ihn hin und her zerren.«[27]

Eine einzige Sache gibt es, die ihm fremd ist: »Gleichgültigkeit. Alles bereitet ihm Schmerz; allem und jedem gegenüber ist er sehr empfindsam, allergisch; alles trifft ihn mit Heftigkeit.«[28]

Picasso hat eine »panische Angst vor Bevormundung, Beeinflussung und Unterjochung.«[29] »Du kannst dir nicht vorstellen, wie beständig mein Bedürfnis ist, mich zu befreien.«[30] »Er war ein Mensch, der das Recht hatte, bei allem, was er wollte, die Grenzen zu überschreiten.«[31]

Vermutlich ist künstlerische Existenz ohne Egozentrik[32] und ohne ein bestimmtes Maß an Aggressivität nicht möglich. Picasso verteidigt sich gegen die Welt, indem er sie angreift. Er will gewinnen und anerkennt in diesem Kampf nur Gewinner. »Ich kann Verlierer nicht ausstehen.«[33]

Eine »schuldhaft heitere Gelassenheit«, die Pierre Bonnard für Picasso verkörpert, ist seine Sache nicht. Dies Einverstandensein mit den eigenen Bildern beneidet und verabscheut er, der Ambivalente.[34] »Niemals vor ihm hat ein Maler dieses gnadenlose Gefühl so stark verspürt; die Malerei blieb stets der Bereich seiner Knechtschaft und das Mittel zu seiner Freiheit. Er unterstellte, daß seine Revolte unheilbar sei, und sie war es. Von dieser Ambivalenz her war seine Aggressivität, seine tiefe Feindschaft gegenüber dem ganzen Kosmos zu erklären.«[35] »Picasso [...] vermutete hinter dem Lauf der Dinge eine inhärente Bösartigkeit.«[36] Hinweise auf Picassos abergläubische Einstellung finden sich mehrfach.[37]
Daseinsangst[38] bestimmt sein Leben, doch wiegt die Hoffnung die Verzweiflung auf,[39] sonst wäre künstlerische Produktivität gar nicht möglich. Picasso hatte bereits als Kind Angst, alleingelassen zu werden.[40] Seine übermäßige Eifersucht ist bekannt:[41] »Ich würde eine Frau lieber sterben sehen, als sie mit einem anderen glücklich zu wissen.«[42]
Unter den Picasso bestimmenden Eigenschaften werden außer den Ängsten auch Empfindungen von Einsamkeit[43] und Vergeblichkeit genannt: »Alles ist eitel. Ich sterbe daran, daß ich nicht sterbe.«[44]
Aus all diesem ist ersichtlich, daß Picasso für seine Kunst einen hohen menschlichen Preis zahlt, die »hohen Kosten des Lebens« (Picasso)[45].
Wenn Louis Aragon[46] zu Picasso sagt: »Sie sind eigentlich ein ewiger Jüngling«, so kann man dies als Anerkennung einer nahezu unverbrauchten, sich stets erneuernden Jugendlichkeit verstehen, doch kann eine solche Charakterisierung eines alten Mannes durchaus doppeldeutig klingen, enthält sie doch auch den Hinweis darauf, daß Picasso zur Selbstdistanzierung nicht im Stande ist und nicht zu einer seinem Alter gemäßen Reife findet.[47] Françoise Gilot vermerkt kritisch, daß Picasso »trotz seiner Jahre keine größere Fähigkeit zur Selbstbeherrschung hatte als ein unerfahrener junger Mann«[48] ihres Alters. »Alter. Erfahrung. Ich glaube nicht daran.« (Picasso)[49]

Man muß sich immer wieder vergegenwärtigen, daß wir in den Werken der letzten Schaffensperiode Lebenszeugnisse eines sehr alten Mannes vor Augen haben. Als autobiographische Zeugnisse versteht Picasso selbst seine Werke.[50] Sie geben keinen Anlaß, das Alter idealisierend zu verklären, wie es frühere Zeiten oft getan haben.
Neben den Werken als Primärquellen steht uns als Sekundärquelle eine reiche Literatur zur Verfügung von Autoren, die Picasso persönlich gekannt haben. Ob und bis zu welchem Grade deren Zeugnisse und die durch sie überlieferten Gedanken und Aussagen Picassos tatsächlich authentisch sind, mag offen bleiben. Hélène Parmelin unterscheidet sehr genau zwischen sinngemäßen Äußerungen Picassos und wörtlichen: »Es geht auch nicht, indem man Wort für Wort alles, was er jemals gesagt, aufschreibt und die Summe als ganze Wahrheit nimmt. Das geschriebene Wort stimmt mit dem gesprochenen nicht überein. Es kann stimmen, aber auch falsch sein; es fehlen Tonfall, Mimik und die Umgebung, in der es gesagt wurde. – Ich dürfte das, was Picasso geäußert hat, nicht in Anführungszeichen setzen, aber gesagt hat er es, wenn ich auch mehr auf den Sinn als auf ein bestimmtes Wort achtete.«[51] Eine gewisse Gewähr dafür, daß die Zeugnisse Werk und Person Picassos eher gerecht werden als daß sie ihnen unangemessen sind, bietet die Tatsache, daß alle Beobachtungen, ob sie nun die letzten Lebensjahre Picassos betreffen oder aber sich auf frühere Jahre beziehen, konvergieren und sich zu einem insgesamt stimmigen, überzeugenden Bild fügen und ergänzen. Die schriftlichen Zeugnisse gleichen Spiegeln, die um eine Mitte aufgestellt sind und dem Beobachter Bilder der im Zentrum befindlichen Person Picasso entgegenspiegeln. Da diese aber für den Beobachter nicht mehr unmittelbar sichtbar sein kann, muß er sich von ihr aufgrund der Widerspiegelungen ein Bild zu machen versuchen.
Im Katalog zur Bielefelder Ausstellung *Picasso – Todesthemen*[52] sind zahlreiche Aussagen Picassos sowie anderer zusammengetragen, die die Einstellung des Künstlers gegenüber

Alter, Krankheit und Tod zum Ausdruck bringen. Sie beziehen sich zwar nicht unmittelbar auf dessen letzte Schaffensjahre, sind aber dennoch nicht weniger erhellend für die in dieser Zeit entstandenen Bilder. Läßt sich in ihnen auch seine individuelle Empfindung erkennen, muß doch zugleich mitbedacht werden, daß Picasso von seiner südspanischen Herkunft geprägt ist. Es ist zwar kaum möglich, ihm aus dieser Sicht bestimmte Eigenschaften unbezweifelbar zuzuweisen, aber man kann diese Herkunft auch nicht als unerheblich ansehen. Todesfurcht und Tabuisierung des Todes, das Verbot, über ihn zu sprechen, und abergläubische Handlungen[53] einerseits, seine stete Präsenz im Bewußtsein und anschaulich in der Realität, zum Beispiel im Ritual des Stierkampfes andererseits, schließen einander nicht aus.

»Im allgemeinen ging er Debatten über Empfindungen und Gefühle strikt aus dem Weg, um nur ja niemandem Zugang zu seinem Innersten zu gestatten. Und ebenso peinlich mied er auch das Thema Tod, über das in seinem Beisein niemand zu sprechen wagte, es sei denn über einen tödlichen Unfall in der Stierkampfarena. Was mit dem Tod zusammenhing, war tabu, als könnte es dem Meister Unglück bringen. Selbst Krankheit, dieser Treuebruch des Körpers, erfüllte ihn mit Argwohn. [...] Da er selbst sich einer unverwüstlichen Gesundheit erfreute, betrachtete er sich als Musterbild eines gesunden Geistes in einem gesunden Körper.«[54] »Picassos Moral läßt alles am Menschen zu, außer den Tod. Und gegen ihn wendet sich die Auflehnung gleichzeitig.«[55] »Ebenso, wie er Angst vor dem Tode hatte, verabscheute er jede Geste mit endgültigem Charakter.«[56] »Wider alle Vernunft empfand er den Tod des Freundes als eine Art Verrat und verspürte als der Verlassene das Bedürfnis, sich irgendwie für seine Traurigkeit zu rächen.«[57] Während einer lebensgefährlichen Erkrankung seines Sohnes Paolo legt dessen Arzt Picasso einen Besuch nahe. Sein Telegramm bleibt ohne Antwort.[58] Picassos erste Frau Olga stirbt einsam, und auch ihrem Begräbnis wohnt er nicht bei.[59]

Die Dramatik und Tragik des Stierkampfes, den er selten illustriert, sondern in der Form einer symbolischen Konstellation als, wie er es selbst ausdrückt, hochgradig ritualisierten Vorgang, »ein Opfer an den Sonnengott, ein Wettkampf auf Leben und Tod«[60] veranschaulicht,[61] setzt er in eine Beziehung zu seinem eigenen Leben. Mit dem Stier identifiziert er sich. Anthropomorphe Darstellungen des Stieres sind bei ihm häufig. Vom Stier aber werden in der Situation des Kampfes auf Leben und Tod vor allem Vitalität und Tapferkeit erwartet. Schwäche ist für Picasso unentschuldbar, weil der, der Schwächen zeigt, für ihn sein Gesicht verliert. Schwäche strömt für ihn den »Geruch des Todes«[62] aus, und deshalb ist sie für ihn unverzeihlich.

»Wenn er selbst begann, von einem ›Greis‹ zu sprechen, so nahm man das Wort ohne Erstaunen hin. Man konnte ihn sagen hören: ›Das ist ein Alter‹, von einem Mann, der dreißig oder vierzig Jahre jünger war als er.«[63]

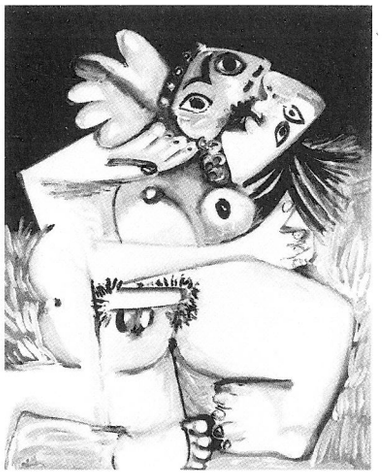
Ein türkischer Photograph aus Istanbul will einige Photos von Picasso machen und bittet ihn, sich auf einen Liegestuhl zu legen. »Aber Picasso protestiert: ›Das wäre ein falsches Dokument. Photographieren Sie mich stehend oder auf diesem Drehstuhl sitzend oder in einem Schaukelstuhl. Es gehört nicht zu meinen Gewohnheiten, mich in einen Liegestuhl zu legen. Und ich werde doch nicht mit neunzig Jahren beginnen, es zu tun.‹«[64]

Seine Verachtung jeglicher Schwäche und sein intensiver Hunger nach Leben bedingen einander. »Liebe und Begehr verdoppeln die Bitternis des Todes, der Tod vervielfacht die Phantasie der Liebe.«[65]

Besonders aufschlußreich ist eine Mitteilung Daniel Henry Kahnweilers aus einem Gespräch, das er bereits im Jahre 1951, also fünfzehn Jahre vor Beginn der letzten Schaffensphase, die diese Ausstellung seiner späten Bilder zeigt, mit Picasso geführt hat: »Vom Alter spricht er mit einer gewissen Angst. Er macht einen Greis nach, der sich mühsam erhebt. ›Das ist's, was so schrecklich ist. Jetzt im Augenblick können wir noch alles machen, was wir wollen. Aber wenn wir wollen und nicht mehr können: das ist

etwas Schreckliches!‹«[66] Eine gleichartige Unmöglichkeitsempfindung spricht aus dem folgenden Zitat: »›Immer wenn ich dich sehe‹, sagte er zu Brassaï, ›will ich zuerst in meine Tasche greifen und dir eine Zigarette anbieten, obwohl ich genau weiß, daß keiner von uns mehr raucht. Das Alter hat uns gezwungen, das Rauchen aufzugeben, aber das Verlangen bleibt! Und genauso ist es mit der Liebe. Wir tun es nicht mehr, aber das Verlangen ist immer noch in uns!‹«[67]
»Aber wenn wir wollen und nicht mehr können: das ist etwas Schreckliches!« Diesen Satz muß man sich immer vor Augen halten, wenn man die letzten Bilder Picassos betrachtet, auf denen er junge Frauen von hoher sexueller Attraktivität darstellt, oder die Bilder des Begehrens, auf denen alte Männer nackte Frauen betrachten, junge Frauen Künstlern Modell stehen oder Umarmungen und Kopulationen (Abb. 2) dargestellt sind. Françoise Gilot schreibt, daß Picassos dauernde Furcht vor dem Tod, als er siebzig war, in eine kritische Phase eingetreten sei: »Bis jetzt hatte ich ihn aufgrund seiner inneren Intensität als ein einzigartiges Phänomen gesehen. Jetzt aber, als ich merkte, wie er seine Energien auf die frivolste und unverantwortlichste Weise verausgabte, sah ich ihn zum ersten Mal von außen. Ich stellte fest, daß er sich nach seinem siebzigsten Geburtstag ein ganzes Jahrzehnt älter fühlte und daß er plötzlich begierig war, die Kraft, die er gewöhnlich auf sein schöpferisches Werk konzentrierte, im ›Leben‹ zu verausgaben. Und so hatte er all die Regeln, die er aufgestellt und bis jetzt so peinlich befolgt hatte, radikal umgestoßen. Seine dauernde Furcht vor dem Tod war in eine kritische Phase eingetreten, und unter anderem hatte sie anscheinend einen intensiven Hunger nach dem Leben ausgelöst, einem ›Leben‹, wie er es bereits vor Jahren aufgegeben hatte. Er wollte jugendlich erscheinen, koste es, was es wolle, und er fragte mich […], ob ich keine Angst vor dem Tod habe. Oft sagte er: ›Ich würde alles darum geben, zwanzig Jahre jünger zu sein.‹«[68] Seine Eifersucht auf Jugend läßt ihn für seinen Sohn Claude den Tod wünschen: »›Ich bin alt, und du bist jung‹ […]. ›Ich wünschte, du wärest tot.‹«[69]
Nach der Beobachtung von Geneviève Laporte[70] quälen Picasso Zweifel und Hoffnung, was so gar nicht der allgemeinen Vorstellung von seiner starken Selbstsicherheit und Lebensbejahung entspricht. Picasso stelle den Wert seiner eigenen Kunst in Frage: »Was er damit erreicht habe, was mit seinen Arbeiten geschehen würde (also nach seiner Zeit) und wie die Nachwelt ihn beurteilen würde.«[71]
»Pablo fühlte sich nie geborgen und hatte auch nie ein gefestigtes Selbstwertgefühl – ein ungewöhnlicher Befund für jemanden, der so viel erreicht hatte und so viel Anerkennung genoß wie er. Von Zeit zu Zeit hatte er regelrechte Angstzustände, und er brauchte ständig eine Bestätigung, auch wenn er sich manchmal selbst über diese Veranlagung lustig machte.«[72]

Um ein möglichst wirklichkeitsgetreues Bild der psychischen Struktur des Künstlers zu gewinnen, ist es erforderlich, die klischeehafte Vorstellung von Picasso als dem Inbegriff unerschöpflicher und ungebrochener physischer, psychischer und künstlerischer Vitalität zu überprüfen. Dabei sind zu unterscheiden externe und interne Wahrnehmung, also die Außenwahrnehmung von Beobachtern, die mit Picasso zu tun haben, von der Selbstwahrnehmung des Künstlers. Es ist unvermeidlich, daß die Außenwahrnehmung von der besonderen, eher positiven oder eher negativen Beziehung zu ihm bestimmt ist. Sollte es gelegentlich widersprüchliche Erfahrungen geben, so brauchen diese einander nicht auszuschließen und sich gegenseitig zu entwerten; gerade in der Gleichzeitigkeit und in dem Ineins von Widersprüchen liegt vermutlich im Falle Picassos die Wahrheit. Vitalität und Schwächen scheinen sogar einander untrennbar zu bedingen.
Das Problem von Alter und Tod tritt bereits vor der letzten Schaffensphase auf. Daß Françoise Gilot zur Zeit der Trennung von Picasso 1953/54 ihn distanziert und kritisch sieht, liegt auf der Hand, muß aber ihre Wahrnehmung nicht zwangsläufig verfälschen. »Françoise' Entscheidung, ihn zu einem Zeitpunkt zu verlassen, als der Tod näher-



2
Umarmung
(L'embrassement)
19. November 1969
Zervos XXXI, 507
Privatsammlung

rückte«, schreibt Arianna Stassinopoulos Huffington, »war in der Tat ein Zeichen dafür, daß das Leben ihn verließ und der Tod die Vitalität verdrängte, die immer sein Kennzeichen gewesen war.«[73] »Françoise hatte es bedauert, daß er sich in den letzten Jahren ihres gemeinsamen Lebens in einen grotesken alten Mann verwandelt hatte, den sie verachtete. Wie in einer Offenbarung, hervorgerufen durch das blanke Entsetzen seiner Qual, sah er sich nun, da sie fort war, unbarmherzig so, wie sie ihn gesehen hatte – nur noch schlimmer. Auf diesen bekenntnishaften Zeichnungen wirkt er nicht nur alt und grotesk, sondern auch häßlich, zwergenhaft, schwammig und mitleiderregend; er versucht, durch seine Kunst die Vitalität wiederzuerlangen, die ihm im Leben abhanden gekommen war. [...] der Maler ist nicht nur deshalb verzweifelt, weil er ein alter Mann ist, der heftig dagegen protestiert, daß er ›seinen Platz an der Festtafel der Sinnesfreuden‹ räumen muß; sondern, tragischer noch, weil er ein alter Mann ist, der sterben wird, ohne zu wissen, warum er gelebt und gemalt hat.«[74]

»Er hat sich immer die Gnade, oder das Unglück, bewahrt, bei Schlägen, die er erhielt, zu bluten. Es kam vor, daß ein Journalist oder sogar ein Maler, wenn ich mich so ausdrücken darf, Picasso in absichtlich verletzenden Worten schrieb oder mit ihm sprach. Mit Worten, die das Alter berührten. Die ihn beschuldigten, ›nachzulassen‹, die Bilder ›schnell zusammenzupfuschen‹. ›Zu viel‹ zu malen (erstaunlicher Vorwurf). Oder ›zu schnell‹ (armer van Gogh!). Daß seine Akte auf den Bildern oder graphischen Blättern das Geschlecht mißbrauchten aus ›Senilität‹... Man hat ihn als ›alten Clown‹ [...] behandelt.«[75]

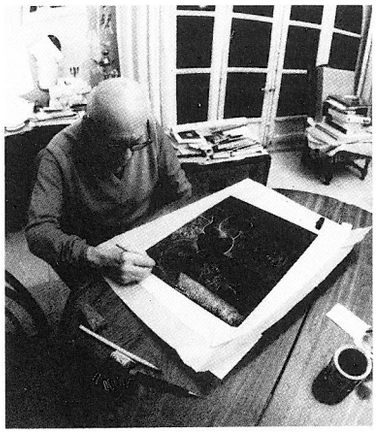
Schwächen und Krankheiten anderer Menschen stießen Picasso ab; Sorgen aber machte er sich wohl nur um seine eigene Gesundheit, die die Voraussetzung war für seine künstlerische Arbeit. »Wir sprachen niemals ein Wort über seine Gesundheit. Er sprach nur über die von Jacqueline.«[76] Als er Jacqueline »im Mai 1960 im Krankenhaus besuchte, wo sie sich von einer Unterleibsoperation erholte, beklagte er sich, daß er ›bei alledem‹ nicht arbeiten könne«.[77] »Während Jacqueline allmählich vergaß, was es hieß, gesund zu sein, machte sich Picasso wegen des geringsten Anzeichens Sorgen, daß mit ihm nicht alles in Ordnung sein könnte. ›Er war immer so um seine Gesundheit besorgt!‹ erklärte Kahnweiler. ›In Wirklichkeit ist er nie ernstlich krank gewesen. Im Grunde hatte er nichts weiter als Neurosen. [...] Die enorme Menge an Werken, die er schafft, legt die Vermutung nahe, er müsse überarbeitet sein. Doch weit gefehlt: Er wacht über sich selbst und paßt sehr genau auf [...]. Er läßt sich häufig von seinem Arzt untersuchen [...]. Wann immer er das Bedürfnis hat, sich auszuruhen und neue Kräfte zu sammeln, bleibt er einfach für zwei oder drei Tage im Bett‹.«[78]

Bis kurz vor seinem Tod haben Picasso wie Jacqueline offensichtlich die Wahrheit über den Ernst seines Zustandes, daß es nun mit ihm zu Ende gehe, verdrängt.[79] »Für ihn wurde es immer schwieriger, die Signale zu verleugnen, die sein Körper aussandte, während er allmählich unterging. Noch immer, und selbst *in extremis*, ließ ihn der Gedanke nicht los, seine Maske zu wahren.«[80] Dafür ist der folgende Vorfall sehr bezeichnend: »Picasso ist ins Bad gegangen. Er wollte sich wieder ins Bett legen. Es mißlang ihm. Er fiel auf die Knie auf den Teppich, die Hände auf dem Kopfkissen, den Kopf auf dem Bett zwischen seinen beiden Armen. – Ich sehe ihn auf den Knien, die Hände suchend, den schmerzerfüllten Blick des Mannes, der das Opfer der fehlenden Gewalt über sich selbst ist. Und Jacqueline mit allen Kräften sich abmühend, ihn hochzuheben. Während er mit gebrochener Stimme sagt: ›Ich bin schon wieder auf diesem Teppich ausgerutscht. Er ist gefährlich, du siehst es, ich sage es seit langem. Ich sage seit langem, daß man Abhilfe schafft! Und siehe da...‹ [...]. Wir haben ihn ins Bett gelegt [...]. Während der ganzen Zeit, die die Szene dauerte, haben Picasso und Jacqueline jede Möglichkeit von Angst beiseite geschoben. Außer in den Blicken kein Ausdruck von Tragödie. Als ob es vereinbart, offensichtlich und manifest sei, daß ausgesprochene Unruhe nur dazu dient, den letzten Kräften einen Stoß zu versetzen. –

Der Tod saß auf dem Teppich. Und sie sprachen übereinstimmend nur vom Teppich. – Jacqueline glitt aus, als sie aufstand, fiel beinahe. Zweifellos mit Absicht. Aber mit einer solchen Kunstfertigkeit, daß ein fremder Zuschauer gefragt hätte, ob Picasso sich wirklich täuschen ließ oder es nur vorgab, oder ob wirklich der Zufall des Teppichs hineinspiele, solch ein Vergnügen empfand Picasso – oder gab es vor – bei dieser bewiesenen Schuld des Teppichs. [...] er sah mich an. Ein leidender Blick mit ein bißchen Ironie darin. Ein wissender Blick. Dieses Haus floß über von wissenden Blicken. Niemand drehte der Wirklichkeit den Rücken zu. Niemand verbarg etwas. Jeder wußte alles. Niemand log. Jeder sprach davon, nahm teil und tauschte sich aus. Das Verbot betraf nur das Wort. Nicht einmal das Verbot: die Verachtung der Worte und der gemeinsame Aufbau des unüberwindbaren Hindernisses vor ihrer Macht, zu schwächen.«[81]
»Er klammerte sich verzweifelt an seine Identität als Maler, als ob das nicht nur sein Schild, sein Schutz und sein Talisman wäre, sondern seine ganze Existenz. [...] das Herzstück dieser defensiven Strategie war die Arbeit – hektische Arbeit auf Kosten alles anderen, einschließlich guter Arbeit.«[82]
Im Herbst 1972 wurde Picasso mit einem Lungenstau ins Krankenhaus eingeliefert.[83] Niemand aber sollte erfahren, daß er ernstlich krank sei. »Ein Teil seiner Persönlichkeit klammerte sich an die Maske, aber ein anderer Teil war zu erschöpft, um sich darum zu kümmern. [...] In diesem Augenblick hatte er es satt, daß jeder sich bemühte, seinen Tod vor ihm zu verbergen. Vor allem hatte er genug von seinen eigenen Anstrengungen, von all den Falschheiten, den Täuschungen und Selbsttäuschungen.«[84]
Picasso stirbt am 8. April 1973. Ein Testament hat er nicht gemacht.[85]

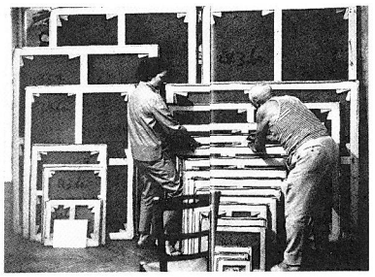
Am 2. März 1961 hatte der neunundsiebzigjährige Picasso Jacqueline Roque, die er 1954 kennengelernt hatte, in Vallauris geheiratet. Jacqueline, 1926 geboren, war wesentlich jünger als Picasso. Im Juni desselben Jahres bezogen sie das Haus Notre-Dame-de-Vie in Mougins oberhalb von Cannes (Abb. 3). Über die Lebensweise des Paares und die Arbeitsweise des Künstlers geben verschiedene Zeugen Auskunft. Sie sind auch für das Verständnis des Alterswerkes Picassos aufschlußreich und deshalb von Interesse. Alle Berichte stimmen in der Selbstisolierung Picassos und Jacquelines und in der dadurch hervorgerufenen Vereinsamung überein. Es mag dem allgemeinen Vorstellungsbild widersprechen, wenn man bei Arianna Stassinopoulos Huffington liest: »Picasso war schon immer ein einsamer Mensch gewesen.«[86] Die zahlreichen Photobände über Picasso und die ungezählten Photographien, die man kennt und vor Augen hat, vermitteln das Bild eines außerordentlich geselligen Menschen. Sie zeigen ihn in Gesellschaft seiner Frauen, seiner Lebensgefährtinnen, im Kreise seiner Familie und Freunde, zusammen mit seinen Kindern, beim Essen, am Strand, beim Besuch von Stierkämpfen, als sei sein Leben ein einziger heiterer, müßiggängerischer Sonntagnachmittag gewesen. Sehr viel seltener sind Aufnahmen zum Beispiel bei der Arbeit in der Töpferei, beim Bemalen von Keramiken und beim Zeichnen auf der Druckplatte (Abb. 4). Von Picasso bei der Arbeit an Gemälden gibt es so gut wie keine Photographien. Eine Ausnahme macht nur der in einer Sondersituation und in demonstrativer Absicht entstandene Film *Le mystère Picasso* von Henri-Georges Clouzot. Ein so bedeutender Werkkomplex wie seine Skulpturen konnte deshalb lange von Picasso im Verborgenen zurückgehalten werden und unbekannt bleiben.
Bei einer überwiegend geselligen Lebensweise aber kann kein so unfaßlich und unüberschaubar großes Lebenswerk entstehen. Was die Photographien fälschlicherweise als ständige Lebensweise vermitteln, sind nur eher kurze, ausschnitthafte Phasen der Entspannung und des Austausches mit anderen Menschen. Die Arbeitsphasen als die eigentlichen, für Picasso wichtigsten Lebensphasen bleiben ausgeblendet und treten für den Betrachter überhaupt nicht in Erscheinung. Er muß sich also die ungezählten Stunden, die Picasso völlig abgeschieden und einsam in seinem Atelier bei der Arbeit und in der

3
Die Villa Notre-Dame-de-Vie in Mougins
Photo: Edward Quinn



4
Picasso bei der Arbeit an einer Druckgraphik
Photo: Edward Quinn

Reflexion zugebracht hat, vorzustellen versuchen. »Ohne Einsamkeit kann nichts entstehen. Ich habe mir eine Einsamkeit geschaffen, die niemand ahnt.« (Picasso)[87] Picassos Arbeitsweise in jüngeren Jahren schildert anschaulich Françoise Gilot: »Er stand drei bis vier Stunden ununterbrochen vor der Leinwand.«[88] Er konnte eine Stunde lang sitzen, ohne ein Wort zu sprechen, und ein Bild betrachten.[89] »Er hatte immer verschiedene halbtrockene, unvollendete Bilder zur Auswahl. So arbeitete er von zwei Uhr nachmittags bis elf Uhr abends, ohne daß er eine Pause machte, um etwas zu essen.«[90] Als William Rubin Picasso das erste Mal traf, verließ er ihn um 11 Uhr in der Nacht. Picasso hat danach noch vier oder fünf Stunden im Atelier gearbeitet.[91] Mit dem Maler Edouard Pignon diskutierte er bis zwei Uhr in der Früh.[92]
Die Selbstisolierung des Künstlers in nächtlicher Einsamkeit zur Steigerung der Intensität des kreativen Prozesses formuliert Picasso eindringlich: »Es muß überall Dunkelheit sein, außer auf der Leinwand, damit der Maler von seinem eigenen Werk hypnotisiert wird und fast wie in Trance malt. Er muß so tief wie möglich in seiner eigenen inneren Welt bleiben, wenn er die Grenzen überschreiten will, die seine Vernunft ihm aufzuzwingen versucht.«[93]
In Notre-Dame-de-Vie wurden elektronisch gesteuerte Tore mit einer Gegensprechanlage installiert, um Picasso und Jacqueline vor ungebetenen Besuchern zu schützen. Außerdem wurden Wachhunde angeschafft, die freigelassen wurden, wenn Besucher besonders hartnäckig waren. »In ihrer Isolation à deux fühlten sich die Picassos durch ihr Mißtrauen gegenüber der Außenwelt verbunden.«[94] Ihr Lebensradius verengte sich, durchaus alterstypisch, und ihre Vereinsamung nahm merklich zu.
1963 wurden dem Sohn Claude und der Tochter Paloma alle weiteren Besuche verwehrt. Zum Weihnachtsfest dieses Jahres, zehn Jahre vor Picassos Tod, sahen die Kinder ihren Vater zum letzten Mal. »›Monsieur war nicht da‹, zehn Jahre lang [...], der Mensch, den ich am meisten auf der Welt liebte«,[95] sagte Paloma, und Claude äußerte: »Als die Tür ins Schloß fiel, war das wie ein Blitzstrahl.«[96] Der Sohn versuchte daraufhin, sich durch einen Sprung von einer hohen Mauer das Leben zu nehmen.[97] Menschen, die Picasso liebten und die er vielleicht auch liebte, zum Beispiel Maya und Claude, versuchten auch später noch, seine Isolation zu durchbrechen, aber vergeblich. Picasso empfing sie nicht.[98] Jacqueline hat später dann auch Manuel Pallarés, Picassos ältesten Freund, abgewiesen, als dieser auf die Nachricht von dessen Tod aus Barcelona gekommen war, um ihm die letzte Ehre zu erweisen. Jacqueline ließ den Siebenundneunzigjährigen draußen im strömenden Regen stehen.[99] Auch Maya, Claude und Paloma sowie den Enkeln Pablito und Marina, auch Inés und Marie-Thérèse wurde die Teilnahme an der Beerdigung versagt.[100]



5
Jacqueline und Picasso
Photo: David Douglas Duncan

Mit Jacqueline ging Picasso in den letzten Jahren eine sehr enge, von wechselseitiger Abhängigkeit geprägte Symbiose ein (Abb. 5). Jacqueline war gesundheitlich von schwacher Konstitution. Nach ihrer Tochter Catherine konnte sie keine Kinder mehr bekommen.[101] Im Mai 1960 mußte sie sich einer Unterleibsoperation unterziehen.[102] »Sobald sie auf den Beinen war, tat Jacqueline so, als ob sie wieder vollkommen gesund sei [...]. Und Picasso war überglücklich, bei dieser Komödie mitzuspielen. Was er am meisten an ihr schätzte, waren all die Tätigkeiten, die sie ganz mechanisch ausführte und von denen er in zunehmendem Maße abhängig war; er geriet völlig außer sich, wenn bei diesen Tätigkeiten Verwirrung entstand. [...] All diese Verleugnungen und unterdrückten Gefühle zehrten an ihrer Energie, so daß sie [...] ständig unter Erschöpfung litt.«[103] Jacqueline wird als eine Picasso ganz ergebene, aber zugleich auch über ihn herrschende Lebenspartnerin geschildert, die eine besondere Macht durch Schwäche und Unterwerfung über ihn hatte. Sie bezeichnet sich selbst als Dienstmädchen, Telefonistin und Zerberus.[104]

Jeden Morgen nach dem Aufwachen war Picasso auf der Suche nach Jacqueline.[105]
»Jacqueline war auf ihre neue Rolle als *maîtresse de maison* ungeheuer stolz und machte sich im Handumdrehen so unentbehrlich, daß Picasso sie nicht mehr aus den Augen ließ [...]. Auch sie ergriff in geradezu manischer Art von ihm Besitz, begann ihn mit ›Monseigneur‹ anzureden und ihn, keineswegs nur im Scherz, wie einen König zu behandeln. Und der Künstler, der einst ›Yo, el rey‹ (Ich, der König) auf ein Selbstporträt geschrieben hatte, akzeptierte das Hofzeremoniell und Possenspiel [...].«[106]
Jacqueline »war offenbar entschlossen, jede Demütigung hinzunehmen, jeden Schmerz zu unterdrücken und sowohl ihr Leben als auch ihren Willen dem seinen unterzuordnen – vorausgesetzt, sie durfte bei ihm bleiben. Picasso hatte offensichtlich beschlossen, ihre Selbstopferung zu akzeptieren [...]. Nachdem sein Leben mit einer Göttin fehlgeschlagen war, gab er sich mit dem ruhigen Leben an der Seite einer Fußmatte zufrieden. Es war die Ruhe des Grabes; doch er selbst war nun auch ein müder, alter Mann.«[107]
»Miteinander schlafen war zu einem Ereignis geworden, das es Wert war, damit zu prahlen.«[108] Dem Arzt Stehlin gegenüber äußert Picasso: »›Und diese Nacht werden wir vielleicht ein Kind machen! ... Ich hätte es gern gewollt, schon immer, aber du weißt, seit Catherine [die Tochter von Jacqueline] kann sie nicht mehr...‹, sagte er lachend.«[109]
Als Picasso merkte, »daß seine Kraft nachließ, hatte er offenbar Angst vor Jacquelines Macht in der Zukunft.«[110] »Doch Jacqueline war im Grunde nur ein Helfershelfer.«[111]
»Ich stehe ganz und gar meinem Herrn zu Diensten...«[112] »Sie hatte ihr Schicksal gewählt, und er hatte sich mit ihr eine Statthalterin ausgesucht, die die Welt von ihm fernhielt, während er nur mit dem einen Ziel malte, den Tod in Schach zu halten.«[113] Man versteht weder die einzigartige Produktivität noch die Struktur des Werkes der letzten Schaffensphase mit ihren Schwankungen und Pendelausschlägen in der Qualität noch Thematik, Form und Gestalt der letzten Bilder Picassos, wenn man sich nicht bewußt macht und bei der Betrachtung bewußt hält, daß in dieser Formulierung »den Tod in Schach zu halten« die tiefste Motivation für die rastlose künstlerische Tätigkeit Picassos ausgesprochen ist. »Verfolgt vom Tod? Ich würde eher sagen, daß der Tod ein nicht verheimlichtes Element blieb, eine starke Anregung für sein Leben und sein Werk. Eine Quelle der Energie. Ein tiefer Schlüssel, um den Tagen die Stirn zu bieten.«[114]
»Ich bin mit Arbeit überlastet«, erklärte Picasso, »mir bleibt nicht eine einzige Sekunde, und ich kann an nichts anderes denken.«[115] Jacqueline und Picasso waren »entschlossen, den Gedanken an den Tod mit Geschäftigkeit zu unterdrücken: er war mit seiner Arbeit beschäftigt, und sie mit ihm.«[116]

Picasso arbeitet in der Regel vom frühen Nachmittag bis in die Nacht hinein. Morgens ist er stets depressiv und von Lebensüberdruß erfüllt, beklagt sein Unglück, fühlt sich als kranker Mann, so daß man ihm nicht Unrecht tut, wenn man an ihm auch einen hypochondrischen Zug feststellt. Im Hinblick auf seine künstlerische Arbeit ist er von Selbstzweifeln geplagt.[117] Nach dem Essen aber »war sein Weltschmerz ganz und gar vergessen: Von zwei Uhr an dachte er nur noch ans Malen. Und bis auf eine kurze Pause für das Abendbrot gab es dann bis zwei Uhr früh nichts anderes mehr für ihn. Er war um diese Zeit frisch wie eine Rose.«[118]
Auch nach der Operation ist der Lebensrhythmus nicht sehr viel anders. Nach spätem Aufstehen und der Lektüre der Post im Bett frühstückt Picasso. Danach ruht er bis zum Mittag, um dann bis zur späten Essenszeit um 22 Uhr zu arbeiten.[119] Diese Arbeitszeiten scheint Picasso, einem Drange folgend, mit Regelmäßigkeit zu suchen, um seinen Imaginationen durch ihre Realisierung Gestalt zu geben und sich von noch ungelöstem bildnerischem Problemdruck zu befreien.
Bernard Ruiz-Picasso[120] berichtet, daß Picasso Gäste verabschiedete oder sich einfach fortbegab, um zu arbeiten. Angela Rosengart, die auch den alten Picasso als einen geistig

ganz wachen, mit einem guten Gedächtnis ausgezeichneten, körperlich beweglichen Menschen in Erinnerung behält, weist darauf hin, daß Gäste merken mußten, wenn Picasso arbeiten wollte.[121]

Für den stets tätigen, hyperaktiven, wahr- und aufnehmenden und die Dinge um sich verwandelnden Picasso ist die gestaltgebende Arbeit seine eigentliche Lebensform. »Wenn ich arbeite, ruhe ich mich aus; nichts tun oder Besuch empfangen ermüdet mich.«[122]

Diese Aussage Picassos mag ein wenig übertrieben klingen, im Kern wird sie aber seinem Lebensgefühl entsprochen haben. Deshalb lebt und arbeitet er sehr zurückgezogen und empfängt dann weder Vertraute noch gar Fremde und wünscht auch nicht, angerufen zu werden. Er wollte in Ruhe arbeiten und hatte verbindliche Anordnungen ohne zeitliche Begrenzung gegeben, ihn nicht zu stören.[123] »[...] in diesem Beruf gibt es, wie er sagt, ›eine Art Wahnsinn, der es verdient, daß man ihn achtet.‹«[124]

»Nie verstand er, daß andere vielleicht nicht so pausenlos wie er arbeiten mochten oder konnten, und er forderte von seiner Umgebung ebenso viel wie von sich selbst. [...] Für ihn sind Arbeit und Leben eins.«[125] »Es gibt einen Picasso, der ermüdend wirkt, weil er selber keine Müdigkeit kennt, weil er immerzu irgend etwas machen muß, weil er nicht aufhören kann zu denken, weil er laut denkt, weil er uns dazu ebenfalls zwingt und zur Antwort.«[126]

»Picasso sagt mir, daß er nicht arbeite. Daß das das Schlimmste sei. Aber daß er sich vielleicht sehr schnell wieder an die Arbeit mache. Vielleicht früher, als man es erwarten könne. Ich frage ihn, was er mache, wenn er nicht arbeite: ›Liest du?‹ Er antwortet feierlich: ›Ich lese. Aber vor allem denke ich. Das ist das Gefährlichste!...‹«[127]

Schon immer hatte man, wenn man sich das Werk Picassos vor Augen führt, den Eindruck einer sehr hohen, unablässig aus unerschöpflichen Quellen fließenden Produktivität. Sie schwächt sich im Alter offensichtlich nicht ab, sondern es hat den Anschein, als arbeite Picasso rastloser denn je zuvor, vorangetrieben durch das Bewußtsein, daß seine Lebenszeit und damit die Zeit, die ihm für sein künstlerisches Schaffen bleibt, wie bei einer Sanduhr immer mehr und mit immer größerer Beschleunigung abnimmt. Schon früher hatte er gesagt: »Ich habe immer weniger Zeit, aber ich habe immer mehr zu sagen, und was ich zu sagen habe, ist in wachsendem Maße etwas über das, was in der Werkstatt meiner Gedanken vorgeht.«[128]

»Je mehr das Leben sich verlängerte, desto mehr sprach er von der Zeit. [...] Seine einzige Art, vom Tode zu sprechen, war, den Leuten den enormen Preis seiner Zeit zu verstehen zu geben. Daß er davon mehr und mehr nötig habe. Daß er sie benutzen mußte, um mehr als jemals zu arbeiten. Daß das allein zählte.«[129]

»Ich weiß nicht, ob ich ein guter Maler bin. Vielleicht. Dagegen weiß ich, daß ich arbeiten muß. Daß ich durch Arbeiten Rechenschaft ablege über die Gaben, die ich erhalten habe. Eine einzige Aufgabe: arbeiten. Alles tun, um am besten auszudrücken. Arbeiten und nochmals arbeiten.«[130]

Die Verknappung der Picasso noch verbleibenden Zeit und sein gleichzeitiges Lebensgefühl, daß die Fülle seiner zur Realisierung drängenden Imaginationen noch zunehme, steigern sich im subjektiven Zeitempfinden Picassos gegenseitig. Auch sieht Picasso mit zunehmendem Alter in immer stärkerem Maße sehr wohl, daß von jüngeren Künstlergenerationen immer neue künstlerische Konzepte entwickelt werden, die nicht mehr die seinen sind und auch gar nicht mehr sein können. Durch sein Schaffen muß er sich als jemand beweisen, der noch mithalten kann. Diesen Druck, unter dem das Werk entsteht, vermeint der Betrachter sehr deutlich zu spüren, und er empfindet auch etwas von der Verzeitlichung, die die Werke der letzten Jahre prägt. In der eruptiven künstlerischen Produktion, in der tatsächlichen oder auch nur scheinbaren Schnelligkeit, mit der die Werke geschaffen werden, in den Bildthemen und ihren Deutungen durch den Künstler wird für den Betrachter unausweichlich Zeitlichkeit zum Bewußtsein

gebracht, das Vergehen der Zeit, aber auch Picassos sich gegen die Zeit stellender Widerstand, die Zeit, gegen die er voller Unrast anarbeitet, um mit dem Abschluß jedes Werkes den fortreißenden Strom der Zeit für einen Augenblick aufzuhalten. Douglas Cooper schreibt aus persönlicher Kenntnis: »Deutlicher als andere Menschen fühlte er, daß die Zeit für niemanden stillsteht und daß jeder Tag sein letzter sein könnte.«[131] André Malraux schreibt, Picasso habe gemalt »im Angesicht des Todes«, »im Angesicht der anderen Welt, und sei sie das Nichts«.[132] »Er wußte ja, daß er nicht mehr viel Zeit hatte, und er strengte sich an, wenn er eine Leinwand malte und immer wieder übermalte, um sie weiter zu vervollkommnen. Auf dem schnellsten Wege wollte er seine Ideen festhalten, wollte sich nur noch auf den kreativen Akt beschränken und alle seine Erfahrungen einbringen. Die Bilder, die so entstanden, erscheinen oft spröde, wie unvollendet [...].«[133] Offensichtlich schließen bei Picasso das Bewußtsein vom eigenen Alter, der Kürze der noch zur Verfügung stehenden Lebenszeit und der Gewißheit des nahen Todes dessen Verleugnung nicht aus. »Picasso übte sich jeden Tag, jede Nacht und unablässig in der Lüge, den Tod zu verleugnen.«[134] Dies geschah durch Arbeit aus Hektik und Panik[135] mit dem Ziel, »den Tod in Schach zu halten«[136]. »Für Picasso war seine Arbeit die einzige Waffe, die er gegen seinen ärgsten Feind, den Tod, aufbieten konnte.«[137]

Man darf Picassos Haltung und seine Handlungen nicht als nur defensiv ansehen. »Ich stehe für das Leben, gegen den Tod.«[138] In dieser programmatischen Aussage, die seine Lebensmaxime in die knappste Form faßt, wird deutlich, daß sein Blick positiv auf das Leben gerichtet war und daß er sich nicht vom Tode bannen und fixieren lassen wollte. Er wußte, solange er malte und den Kampf bis zum Ende führte, ist und erhält er sich am Leben. Man hat, wenn man auf die letzten Werke sieht, nicht den Eindruck, Picasso habe Müdigkeit und Apathie, Resignation und Verzweiflung gekannt. Im Gegenteil, wir sehen nicht Lebensäußerungen eines alten, müde gewordenen Mannes, der sich von den Dingen der Welt zurückgezogen und seinen Frieden mit dem Alter und dem nahen Tod gemacht hat und seinem Schicksal zustimmte, sondern eines Künstlers, der auch noch im hohen Alter aufbegehrte und sich unter wütendem Protest gegen das, was ihn bedrängte und ängstigte, in Akten heftiger Selbstbehauptung auflehnte und von den Dingen, an die er sich gefesselt fühlte, befreite durch Sichtbarmachen und Handeln. Man spürt so etwas wie Lebensgier eines alten, gehetzten Mannes, der noch leben und dieses Leben anfassen will, der »immer noch mehr von dem wiedergeben wollte, was er wußte, gesehen und erfahren hatte«,[139] und der Angst hatte vor dem Ende seiner Person und dem Zustand, in dem er nicht mehr würde tätig sein können. Seine letzten Bilder sind in Thematik und Gestaltqualität dem Leben zugewandter und lebensvoller, sie sind aufrührerischer als etwa die frühen Werke seiner Blauen und Rosa Periode. Was Picasso als Person betrifft, waren alle seine Anstrengungen zwar letzten Endes vergeblich, nicht aber, was seine Werke angeht, denn diese, nun von der Person gelöst, bleiben.

Wie wohl bei allen kreativen, stark motivierten Menschen kann man auch an Picasso beobachten, wie er all seine Energien bündelt und so zielgerichtet lenkt, daß sie der Schaffung von Werken zugute kommen. Es scheint, daß der Umgang mit anderen Menschen und das Wahrnehmen und Aufnehmen seiner Umwelt weniger einen Sinn in sich hat, sondern nur die Voraussetzung ist für das Entstehen von Werken, und dies nicht nur im Alter, sondern während seines ganzen künstlerisch höchst produktiven Lebens. Die Zeiten in seinem Tageslauf, in denen er eher rezeptiv als produktiv ist, sind zu verstehen als vorbereitende Phasen für die der künstlerischen Arbeit gewidmeten Hauptphasen. »Mensch und Maler sind eins«, schreibt der Maler Edouard Pignon.[140] Wenn es um die Verwirklichung der eigenen Vorstellungen und um den Lebenssinn ihrer Existenz geht, müssen Künstler egozentrisch und rücksichtslos sein. Dies gilt in

extremer Weise für den Künstler Picasso, der auch unter Künstlern eine Ausnahmeerscheinung ist. Verschiedene psychische Gründe, etwa Ängste, Selbstzweifel und ein nicht in sich ruhendes Selbstbewußtsein, sind bereits angedeutet worden.
Üblicherweise betrachten wir den Umgang mit anderen Menschen als Kommunikation, als einen gegenseitigen Austausch in der Form des Gebens und Nehmens. Auch für Picasso war der Umgang mit anderen Menschen sehr wichtig, und wir wissen, wie gesellig und liebenswürdig er sein konnte.[141] Aber John Richardson weist darauf hin, daß Picasso aus dem Umgang mit anderen Menschen vor allem Energien für sich selbst zog und auf seine Aktionen und Attacken die emotionalen Reaktionen der Menschen brauchte, um sich dann in sein Atelier zurückzuziehen und dort arbeiten zu können.[142] Hélène Parmelin schreibt: »Wenn er da war, nahm er alle Aufmerksamkeit für sich in Anspruch, die Umwelt war nichts als ein Rahmen, in dem er sich bewegte. Auch wenn er unsichtbar blieb, in seinem Atelier eingeschlossen, erfüllte er das ganze Haus.«[143]
Dies bedeutet eine eigennützige Funktionalisierung des Umgangs mit anderen Menschen. Sie wurden, wenn man es überspitzt ausdrückt, für eigene Zwecke ›benutzt‹, und es kann deshalb nicht befremden, wenn Menschen dies auch in dieser Weise empfanden und mit dem Gewinn verrechneten, den sie aus einer Begegnung mit Picasso zogen, etwa ihm nahe sein und ihn bewundern zu dürfen. Seine Umwelt, so kann man es ausdrücken, zahlte für seine Kunst mit.
Françoise Gilot beklagt sich darüber, daß ihr Aussehen alles gewesen sei, was ihn interessiert habe. »Er suchte nie den Zugang zu meinem Innersten.«[144] Dominique Eluard erklärt, im Grunde glaube sie nicht, daß Picasso fähig sei, mit einer Frau eine andere als eine rein sexuelle Beziehung zu unterhalten.[145] Geneviève Laporte schreibt in ihren Memoiren: »Picasso war wie die Sonne. Er entflammte, verbrannte, zerstörte und verwandelte jeden in einen Aschenhaufen, der sich ihm näherte, und er verschonte nicht einmal sich selbst.«[146] Marie-Thérèse und Jacqueline setzten ihrem Leben selbst ein Ende, und auch sonst hat man nicht den Eindruck, daß Picasso Frauen, zu denen er eine intensive Beziehung aufgenommen hatte, als ausgeglichene, glückliche Menschen hinterlassen hat.

Produktivität und Arbeitsweise Picassos können noch näher beschrieben werden. Eine der Voraussetzungen für seine Arbeit sind seine außerordentliche Wahrnehmungssensibilität und seine Unruhe, die ihn unablässig zum Verwandeln des Wahrgenommenen und zum Gestalten drängen. »Seine Sensibilität ist stets bereit, etwas wahrzunehmen; alles übrige ergibt sich aus seiner Unruhe, seiner Intelligenz, seinen Empfindungen und Erinnerungen. Alles ist in ihm in ständiger Gärung, nichts kommt zur Ruhe.«[147]
Künstlerisches Gestalten ist zwar ein aktiver Vorgang, aber Picasso erleidet das Gedrängtwerden zur Gestaltung in einem so starken Maß, daß er formulieren kann: »Die Malerei ist stärker als ich, sie heißt mich tun, was sie will.«[148]
Eine wichtige Eigenschaft des Künstlers ist seine Fähigkeit zur Konzentration. In der Einschätzung des Energiepotentials bei anderen Menschen mag man ihm widersprechen, doch bleibt seine Aussage aufschlußreich: »Alle Menschen haben das gleiche Potential an Energie. Der Durchschnittsmensch verschwendet die seine in einem Dutzend Kleinigkeiten. Ich verschwende die meine auf eine einzige Sache: meine Malerei.«[149] Françoise Gilot bestätigt diese Selbsteinschätzung: »Eine der Eigenschaften, die ich an ihm am meisten bewundert hatte, war die intensive Konzentrationskraft, die seine schöpferischen Energien vereinigte und lenkte. [...] Er verbrachte keine Zeit mit ›Unterhaltung‹. [...] Seine große Stärke war immer gewesen, daß er, im Verhältnis zum Aufwand für seine schöpferische Arbeit, nur sehr wenig von sich selbst an die Gewohnheiten des Alltags verschwendete. Das war einer seiner entscheidenden Grundsätze.«[150] »Woher ich diese Kraft des Schöpfens und Gestaltens habe?«, hat Picasso gefragt. »Ich weiß es nicht. Ich habe nur einen Gedanken: die Arbeit!«[151] Diese Arbeit aber war für ihn im

Alter weniger Befriedigung als Last. »›Was für ein entsetzliches Geschäft‹, sagte er immer wieder. ›Man denkt immer, ein Bild zu malen hieße, einfach draufloszumalen… Und doch ist es schlimmer als der Tod in der Arena; es ist der Tod in der Arena.‹«[152] »Wirkliche Maler können nie auf ihren Lorbeeren ausruhen. Sie können nur das ständige schreckliche Leben der Maler leben, indem sie den ›Krieg des Malens‹ bis zum Ende führen. Ein Maler ist niemals zufrieden.«[153] »›Das Schlimmste ist‹, sagte er, ›daß man nie fertig ist. Niemals kommt ein Augenblick, in dem man sagen kann: ›Ich habe gut gearbeitet, und morgen ist Sonntag.‹ Sobald man aufgehört hat, beginnt man schon wieder von vorn. Man kann ein Bild wegstellen und sagen, man rührt es nicht mehr an. Doch man kann niemals das Wort ENDE daruntersetzen.«[154]

Um die Form des einzelnen Bildes sowie Struktur und Zusammenhang der Gesamtheit der Werke der letzten Schaffensphase zu verstehen, ist Picassos Hinweis auf die ihn bedrängende Imaginationsfülle und den ihn vorwärtstreibenden Schaffensstrom von großer Wichtigkeit. Das einzelne Bild ist auch weiterhin Ziel des Schaffens und hat als Einzelwerk Bestand, doch ist es weder eine statische noch eine in sich geschlossene Einheit, sondern Teil einer übergreifenden Werkfülle. ›Werk‹ ist also das Einzelwerk, aber auch die Gesamtheit der Werke. Bei Arianna Stassinopoulos Huffington klingt in Hinsicht auf die Werkfülle Kritik an: »Seinem wachsenden Gefühl der Sinnlosigkeit und der Verschwendung konnte er nur mit mehr Arbeit entgegenwirken, die immer hektischer, immer schneller, immer gröber wurde. […] Jacqueline und der übrige Hofstaat waren anscheinend davon überzeugt, daß Größe auch durch Masse bewiesen werden könne.«[155]

Es gehört zum Charakter der letzten Bilder Picassos, daß sie unvollendet wirken. Details sind nicht ausgeführt, der Grad der Ausarbeitung eines Bildes ist uneinheitlich, gelegentlich liegt die grundierte Leinwand offen zutage, die aber im Bild als Farbton mitspricht. Andere Partien scheinen wie in der Untermalung stehengeblieben. Korrekturen, Übermalungen, Pentimenti werden nicht vertuscht, sondern bleiben sichtbar, ein wenig ähnlich wie die Durchstreichungen in den Manuskripten Picassos. Herablaufende Farbe wird nicht aufgefangen. Die Bilder scheinen nicht bis zu Ende gebracht. Picasso will auch gar keine Vollständigkeit und Vollendung im üblichen Sinne vortäuschen, dennoch aber signiert er ein Werk als Zeichen dafür, daß er die Arbeit an ihm als abgeschlossen betrachtet, auch wenn es dem Betrachter nicht so scheinen mag. Seine Bilder sind Aktivitätsfelder für Kreativität. Die Genese eines Werkes wird sichtbar und mit zu einem Thema des Bildes. Der Betrachter vermeint, den Schöpfungsakt und den Werdeprozeß des Bildes unaufhörlich nachvollziehen zu können.

Die Werke sind also nicht im konventionellen Sinn auf Vollendung hin bis zu Ende gemalt. Der Begriff ›Vollendung‹ erweist sich bei Picasso als nicht recht passend und als unangemessen.[156] Die Bilder vermitteln uns eine andere Vorstellung von dem, was Beendigung eines Werkes heißen kann. Das Nichtausgearbeitete tritt an die Stelle des völlig Ausgearbeiteten. Picasso ist so sehr Meister seiner Technik, daß ein Gemälde oft gar nicht weiter ausgeführt zu werden braucht. Je bestimmter das herannahende Ende der Lebenszeit, desto unabgeschlossener das Werk. Die Bezeichnung ›skizzenhaft‹ würde ebenfalls nicht zutreffen, ist doch die Skizze eine Anfangs- und Werdeform; Picassos letzte Bilder aber sind zu ihrem je eigenen Ende gekommen.

Brassaï findet, daß Picasso die Leinwand wie einen Zeichenblock und Ölfarbe wie Aquarellfarbe benutzt habe. Picasso habe zu ihm angesichts des Gemäldes *Le charnier (Der Leichenhaufen)*[157] gesagt: »Ich will die ursprüngliche Frische dieser Arbeit nicht verderben … Wenn es möglich wäre, würde ich dies Bild so lassen, wie es ist, und auf einer anderen Leinwand wieder von vorn anfangen und bis zu einem neuen Stadium weitermalen, und dann würde ich wieder ebenso verfahren … Es gäbe niemals ein ›fertiges‹ Bild, sondern die verschiedenen ›Zustände‹ eines Bildes, die gewöhnlich im Laufe der Arbeit verschwinden … In ›fertigmachen‹ steckt ein doppelter Sinn:

abschließen, beenden – ja, aber auch: umbringen, vernichten … Ich male so viel, weil ich die Unmittelbarkeit suche, und wenn mir eine Sache einigermaßen gelungen ist, habe ich nicht den Mut, noch irgend etwas hinzuzufügen…«[158] So bleibt das Schaffen Picassos im Zustand ständiger Veränderungen.

Ein Bild ist, wie wir von Picasso wissen, nicht von vornherein fertig ausgedacht und festgelegt. »Während man daran arbeitet, verändert es sich im gleichen Maße wie die Gedanken.«[159] »Ich fange mit einer Idee an, und dann wird es ganz etwas anderes.«[160] »Einfälle sind nur Ausgangspunkte […]. Selten kann ich sie so fixieren, wie sie mir kommen; sobald ich mich an die Arbeit mache, kommen aus meiner Feder andere Einfälle […] Um zu wissen, was man will, muß man mit Zeichen anfangen […] Wenn ein Mann daraus wird, mache ich einen Mann, wird eine Frau daraus, mache ich eine Frau. […] Meine Gedanken interessieren mich weniger als das, was ich unbewußt will […]«[161] Gestaltfindung geschieht im Prozeß des Suchens, des Erprobens, der Arbeit an Gestalt. In einer drastischen Formulierung beschreibt Picasso den Vorgang des Hervorbringens von Bildern: »Man schluckt etwas hinunter, es wird einem schlecht davon, und man spuckt das Gift wieder aus […].«[162]
Manchmal habe Picasso, schreibt Françoise Gilot, morgens ein Bild begonnen und abends gesagt: »Nun, ich glaube, es ist fertig. Was ich formal zu sagen hatte, ist da, aber es ging fast zu schnell. Wenn ich es so lasse, nur mit dem Anschein, als habe ich hineingelegt, was ich wollte, befriedigt es mich nicht. Aber ich werde jeden Tag ständig unterbrochen und bin kaum jemals in der Verfassung, meine Gedanken zu ihrer letzten Konsequenz zu steigern. Ein Bild muß langsam verwandelt werden, und manchmal kann ich einfach nicht den Punkt erreichen, an dem ich ihm das letzte an Gedanken, das es nötig hat, mitgeben kann. Meine Gedanken bewegen sich schnell, und weil meine Hand so schnell gehorcht, kann ich mir in der Arbeit eines einzigen Tages die Befriedigung verschaffen, fast gesagt zu haben, was ich sagen wollte, bevor ich gestört wurde und diesen Gedanken aufgeben mußte. Und da ich am nächsten Tag gezwungen bin, einem anderen Gedanken nachzugehen, lasse ich die Dinge, wie sie sind, wie Gedanken, die mir zu rasch kamen, die ich zu rasch liegen ließ und auf die ich eigentlich zurückkommen wollte, um weiter an ihnen zu arbeiten. Doch ich habe kaum je die Chance, auf sie zurückzukommen. Manchmal könnte ich sechs Monate an einem solchen Gedanken arbeiten, bis mir seine exakte Formulierung gelingt.«[163]
Matisse hat an Picassos Arbeitsmethode beobachtet, daß er seine Bilder immer wieder Veränderungen unterwirft, »die […] willkürlich, überraschend, manchmal sogar paradox anmuteten, nicht wie eine Abfolge immer genauerer Annäherungen, sondern wie abrupte Sinnesänderungen, die bereits gültige Bildideen zerstörten und so die Komposition zuschanden machten, statt die plastischen Ausdrucksmittel und die Kraft der Gesamtaussage zu verstärken.«[164]
Picasso bestätigt dies als sehr gute Beobachtung: »Manchmal finde ich schon am ersten Tag eine vollkommen gültige Lösung, aber sie befriedigt mich nicht. Wenn ich schon spontan so weit komme, muß ich einfach das Ergebnis wie eine alte Haut abstreifen und tiefer in unbekannte […] Bereiche eindringen. […] Sobald mein Interesse an dem Problem erlischt, höre ich auf, auch wenn das letzte Ergebnis nicht unbedingt das beste sein muß.«[165]
Daraus darf man aber nicht den falschen Schluß ziehen, die Bilder Picassos seien stets mehr oder weniger in einem Zuge gemalt und enthielten grundsätzlich – nicht nur dem Anschein nach, sondern auch tatsächlich – ein Element des Unabgeschlossenen und Unvollendeten. Picasso datiert in der Regel seine Werke auf den Tag genau, weil er sein Werk auch als eine Art Tagebuch ansieht, gewichtiger vielleicht noch sogar als Dokumente von historischem Wert mit Öffentlichkeitscharakter eines schöpferischen Menschen.[166] »Bilder, ob fertig oder nicht, sind Seiten meines Tagebuchs, und als solche

haben sie ihre Bedeutung.«[167] Françoise Gilot hält einen Hinweis Picassos zu seinen unsignierten Werken fest: »[…] solange ein Bild unsigniert im Atelier herumhängt, habe ich das Gefühl, ich kann immer noch etwas daran tun, wenn ich nicht ganz damit zufrieden bin. Doch wenn ich alles gesagt habe, was ich auf ihm zu sagen hatte, und es sein eigenes Leben beginnen kann, dann signiere ich es […].«[168] In der Regel sind die Datierungen auf der Rückseite der Leinwand angebracht. Sie geben zu erkennen, daß sich die Entstehungszeit mancher Bilder über einen längeren Zeitraum erstreckt, daß sich also Picasso ein Bild immer wieder hervornimmt, um an ihm weiterzuarbeiten. Auch Zeichnungen können mehr als nur eine einzige Datierung tragen.
Man darf sich also vom Eindruck eines Werkes nicht täuschen lassen. Was spontan und wie in einem Zuge entstanden wirken mag, kann durchaus das Ergebnis eines längeren, sehr überlegten Schaffens- und Umarbeitungsprozesses mit präzisen formalen Entscheidungen sein. Auch darf sich der Betrachter über die Schnelligkeit, in der ein Bild entsteht, nicht täuschen. Es gibt Bilder, und zu ihnen sind auch die letzten Werke Picassos zu zählen, die den Eindruck erwecken, als seien sie nicht nur spontan und in einem Zuge, sondern auch in großer Schnelligkeit geschaffen. Ob dies tatsächlich immer der Fall ist, muß offen bleiben, auch wenn Hélène Parmelin schreibt: »Dadurch, daß er schnell malt, reduziert er den Spielraum für Reflexionen zwischen dem Gemälde und sich auf ein Nichts.«[169] Im Film *Le mystère Picasso* von Henri-Georges Clouzot sieht man, wie Picasso zügig und unter Zeitdruck fast ohne Pausen fürs Nachdenken arbeitet.
Sehr anschaulich zeigen Filmaufnahmen den malenden Matisse. Die durch den Pinsel gesetzten Farbflecken scheinen rasch aufgetragen, der Film aber gibt im Gegenteil zu erkennen, eine wie lange Phase der Reflexion und des Prüfens dem eigentlichen Malakt vorausgeht: Der Pinsel kreist fast quälend lange und zögerlich über der Leinwand, ohne sie zu berühren, auf der Suche, wo und in welcher Form die Farbe aufgetragen werden solle; dann werden die Bewegungen der Hand schneller und aufgeregter, bis die Entscheidung gefallen ist und die Farbe zügig aufgetragen wird. Von diesen Zeiten der Reflexion, des Suchens und des Entscheidens gibt das fertige Bild nichts zu erkennen.

Picassos übergroße Produktivität ist unfaßlich und hat etwas Gewaltsames, ungeheuerlichen vulkanischen Eruptionen gleich. Der hohe Grad an Produktivität gilt für sein gesamtes Lebenswerk. Man hat jedoch den Eindruck, daß er im Alter eher noch zugenommen hat, sowohl was die Menge der Werke als auch die Schnelligkeit ihres Hervorbringens betrifft. Eine wirkliche oder scheinbare Beschleunigung der Produktivität ist zu beobachten. Die Menge der Werke wächst auch deshalb ins Unübersehbare, weil Picasso keines seiner Bilder aus Ungenügen vernichtet. Jedes seiner ›Tagebuchblätter‹ ist ihm wert, aufgehoben zu werden.
Man kann auch, wenn man die letzten Zervos-Bände[170] überblickt, den Eindruck einer Überproduktion gewinnen. Für den Kunstmarkt können die Bilder nicht mehr geschaffen sein. Die Gründe sind im Psychologischen und im Künstlerischen zu suchen. Als Françoise Gilot[171] Picasso fragt, ob es nicht besser für ihn sei, weniger Bilder zu malen, denn dann werde ihn der Mangel an Zeit oder Gedanken nicht so belasten, schüttelt er den Kopf, »denn das einzige auf der Welt, das wirklich für ihn zählte, war sein Werk.«[172] »Die Summe der von Picasso in den letzten Jahren geleisteten Arbeit übertrifft jede Vorstellung. Mir scheint, er arbeitet, je älter er wird, desto mehr. Man verläßt ihn, man verschwindet einen Monat lang, man kommt zurück, und da können gut und gern fünfzig neue Bilder existieren […]. In aller Eile wird Leinwand beschafft. Sie reicht nicht aus. Jacqueline fährt nach Cannes […]. In diesem schöpferischen Sturm, der von Jahr zu Jahr anschwillt, gibt es einen Gedankenflug, der den Betrachter mitreißt.«[173] »[…] was uns am meisten überraschte, […] ist dieses unaufhörliche, niemals stockende Strömen einer unerschöpflichen Quelle, die alle Arbeitsmethoden, Arbeitsstoffe und -techniken umschließt.«[174]

6
Zwei Büsten im Profil
(Deux bustes de profil)
22. Mai 1972
Zervos XXXIII, 393

7
Zwei Personen
(Deux personnages)
22. Mai 1972
Zervos XXXIII, 394

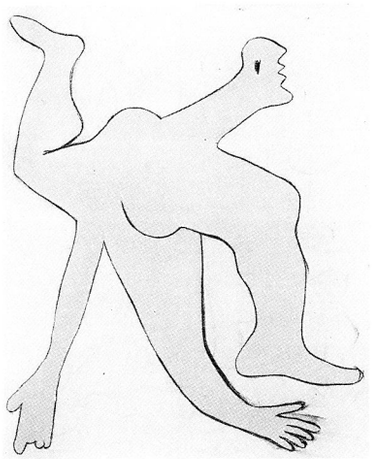
»Picasso erklärt, daß es nichts Unbegrenzteres auf der Erde gebe als die Einbildungskraft [...]. Alles erlaube sie, alles erscheine ihr wirklich und möglich. [...] ›Alle Maler, alle Schriftsteller, alle Dichter und wer sonst noch können aus ihr Ungeheures schöpfen, nie werden sie sie ganz ausschöpfen, weder der Quantität noch der Vielgestaltigkeit nach. Im Gegenteil, sie werden ihren Reichtum immer noch vergrößern.‹«[175]
»Man mag schaffen, soviel man will, bergeweise, und hat immer noch nichts geleistet; alles bleibt noch zu tun übrig. Jedesmal, wenn man etwas schafft, verwirft man zugleich etwas, weil man etwas anderes geschaffen hat. Ein Glück, daß die Malerei im Grunde etwas so Großartiges ist, daß man sie nie ausschöpfen kann. Immer steht man am Neubeginn, wie Penelope mit ihrer Arbeit.«[176]
»Weiße Leinwand war für ihn zu einer Quelle des Tadels geworden.«[177] »Für einen Maler gibt es nichts Schlimmeres, als einer weißen Leinwand gegenüberzustehen – umarbeiten ist etwas ganz anderes.« (Picasso)[178] Spricht Roberto Otero davon, daß Picasso pro Tag zwei Gemälde auf Leinwand male,[179] so nennt Hélène Parmelin eine wesentlich höhere Zahl: »Er malte vier oder fünf, sechs oder sieben Bilder pro Tag, die Zeichnungen und das übrige nicht mitgerechnet. Eine Art gewaltigen Malhungers ergriff ihn. Er malte enorm viel, weil er so rasch malte.«[180]

Überblickt man die Fülle der Bilder der letzten Schaffenszeit, so muß überraschen, wie wenig gleichförmig sie sind. Auch das Gesamtwerk der letzten Jahre hat eine ablesbare Struktur. Dies findet seine Begründung in der wechselnden Art Picassos, Bilder zu schaffen, die sich deshalb mehr oder weniger eindeutig unterschiedlichen Bildtypen zuordnen lassen. Aus der Fülle der Werke treten drei Gruppen hervor. Da sind zunächst die Einzelwerke, die unverwechselbar für sich stehen. Unter ihnen finden sich einzelne Bilder von kühner, riskanter Einmaligkeit, die sich sogleich unauslöschlich der Erinnerung einprägen. Sodann gibt es Bilder, die sich zu klar abgegrenzten Gruppen vereinigen lassen, zum Beispiel die Gruppe der Kuß-Bilder[181] oder der Vasen-Bilder[182] oder die Reihe der gezeichneten Köpfe aus dem Jahre 1972[183]. Hier hat man den Eindruck, als spiele Picasso inhaltlich und formal thematische Möglichkeiten durch, wobei jeder der entwickelten Bildtypen trotz der Bindung an die übergeordnete Gruppe ganz eigenständig, sich selbst behauptend und eine für sich abgeschlossene Bildformulierung bleibt. So erinnern die vier Vasenbilder[184] ein wenig an Spielkarten eines Quartetts. Schließlich gibt es die Gruppe derjenigen Bilder, in welchen Picasso, sozusagen in gleitenden Übergängen, ein bestimmtes Thema nach einem formalen Schema immer wieder von neuem modelliert, immer wieder neue Varianten erprobt, bis der Imaginationsstrom und Schaffensimpuls für dieses Thema nachläßt und sich erschöpft (Abb. 6–8). Manchmal gelingt in einer solchen Reihe nur ein einziges Bild wirklich gut und stark. Solche Variantenreihen besitzen trotz aller Differenzierungen Wiederholungscharakter, indem ein Grundschema in immer neuer Modifikation kurz neu angeschlagen wird. Der Grad der Ausgeführtheit wechselt. Einzelne Werke wirken durchaus flüchtig und wie ungefähr. Hélène Parmelin hat deshalb gemeint, die Kennzeichnung ›ausgeführt‹ sei ein überkommener Begriff, den man ausmerzen müsse.[185]
Dieses Verfahren ist ein wenig vergleichbar dem Arbeitsprozeß an einem einzigen Bild, bei dem eine Komposition immer wieder umformuliert wird, wobei die jeweils letzte Fassung die vorausgegangene zum Verschwinden bringt. Was hier übereinandergelagert ist, wird jetzt auseinandergefächert. Jedes Stadium ist für Picasso bewahrenswert. Auf einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Arbeitsprozeß an einem Bild und den Bildreihen Picassos bleibt jedoch hinzuweisen. Die korrigierende Arbeit an einem einzigen Bild hat dessen ständige Verbesserung zum Ziel, während Picassos einzelne Bilder einer Reihe prinzipiell gleichwertig sind und es nicht das Ziel ist, die jeweils vorausgegangenen zu überbieten.

An den Werken der letzten Jahre fällt ihre beträchtliche Größe auf. Zwar hat es auch in früheren Schaffensperioden Picassos sehr großformatige Bilder gegeben. Schon in seiner Jugend ist er mit großen Gemälden selbstbewußt hervorgetreten. Man hat den Eindruck, daß Picasso bei einzelnen Schlüsselwerken seines Schaffens mit Bedacht große Leinwände wählt, um ihre Bedeutung und Gewichtigkeit bereits durch ihre Abmessungen zu dokumentieren. Er stellt damit zugleich seine Werke der Tradition großformatiger europäischer Malerei zur Seite. Die Bilder der letzten Jahre weisen bestimmte Standardmaße auf. Ein Maß ist 130 x 160 cm, ein anderes 130 x 195 cm. Für die ihm besonders bedeutsamen Bilder scheint er die großen Leinwände als angemessen zu empfinden. Auch Zeichnungen weisen in den letzten Jahren oft das erhebliche Maß von 65 x 50 cm auf, das sie in ihrer bildhaften Bedeutsamkeit Gemälden ähnlich macht.
Die besondere, durchgehend zu beobachtende Größe der späten Gemälde scheint noch andere Gründe als die der thematischen Wichtigkeit zu haben. Große Bilder besitzen in betontem Maße den Charakter einer bewußt gesetzten Behauptung wie den der Selbstbehauptung des Künstlers und des Bildes. Hélène Parmelin schreibt: »Das Bild, das da aufrecht unter uns im Grase steht, ist gewichtiger als ein Mensch.«[186] Wenn Gemälde Picassos auch die Funktion von »Beschwörungsbildern«[187] haben können, legt dies eine bestimmte Größe nahe, so daß sich das Bild dem Künstler selbst gegenüber zu behaupten und den Betrachter zu bannen vermag. Schließlich bietet ein großes Geviert der Malfläche für den Künstler die Möglichkeit, die Malgesten und die Motorik des Malens als körperliche Aktionen zu erfahren. Die weit ausgreifenden Bewegungen, Ausdruck von Leben, mögen wiederum belebend auf den Körper des Künstlers zurückgewirkt haben. Ein Blick auf die späten Radierungen zeigt andererseits, daß Picasso zugleich auch das konzentrierte Arbeiten auf kleiner Fläche im Alter beibehalten hat.

8
Zwei Personen
(Deux personnages)
23. Mai 1972
Zervos XXXIII, 395

Gegenüber früheren Werken tritt auch bei den Größenverhältnissen innerhalb der Bilder eine merkliche Verschiebung ein. Die Bildmotive, vor allem die Köpfe der Figuren, werden deutlich größer, als sei ein Teil des Bildes wie durch ein Vergrößerungsglas gesehen, und füllen nun in drängender Präsenz die ganze Bildfläche, kaum daß ein Umfeld oder Umraum bliebe, bis zu den Rändern, zwischen die sie gespannt erscheinen. Alles, dem vom Künstler besondere Wichtigkeit und Bedeutung beigemessen wird, wächst ins Große, vor allem maskenhafte Köpfe, bannende Augen und das Geschlecht, zumal das weibliche, aber auch Brüste, Gesäß oder Hände. Das kann zu eigenartigen Maßstabssprüngen und Verzerrungen von Gestaltproportionen führen, zu einem Zusammenziehen des menschlichen Körpers auf Kosten des Rumpfes. Diese bildinternen Proportionsverhältnisse verweisen auf Bedeutungsstufen, besitzen zugleich aber auch ästhetische Gründe.
Es ist unbestreitbar, daß Picassos Bilder gegenstandsbezogen sind und daß sein wichtigster Gegenstandsbezug die menschliche Figur ist. Die Figuren erscheinen in der Regel jedoch in sehr merkwürdiger Form. Ob dies immer sogleich ins Auge fällt und dem Betrachter zum Bewußtsein kommt, wissen wir nicht. Die eigenartige Bildung der menschlichen Figur wird mancher als die für Picasso charakteristische, zu erwartende ›Deformation‹ ansehen; man mag sie auch weitgehend korrigierend vertuschen. Verständlicherweise neigen ja Bildbeschreibungen dazu, die Gestalten und Handlungen auf den späten Bildern Picassos so darzustellen, als seien die Figuren normal ausgebildet. Das Gegenteil aber ist der Fall. Sieht man sich die Bilder genau an und macht man sich das Gesehene bewußt, erkennt man, daß Picasso sehr deutlich gegen normale, in der Wirklichkeit vorfindliche Gestalten absichtsvoll verstößt. Dies betrifft nicht nur die Formen und Proportionen der Körperteile und Gliedmaßen, nicht nur ihre der Wirklichkeit widersprechenden Zusammenfügungen und Ansichten, es betrifft entscheidend auch die Auswahl der Körperteile und Gliedmaßen selbst, durch die ein



9
Der blaue Akrobat
(L'acrobate bleu)
November 1929
Musée Picasso, Paris

Körper repräsentiert wird. Besonders auffallend ist, daß viele Figuren zwar mit Kopf, Armen und Beinen, Gesäß und Geschlecht erscheinen, jedoch ohne Rumpf oder mit einer Schwundform des Rumpfes, so daß die Figuren ein wenig an ›Kopffüßler‹ erinnern. Solche Figuren finden wir häufiger in Picassos surrealistischer Periode (Abb. 9), wahrscheinlich aber reicht die künstlerische Praxis, aus für sich sprechenden Gegenstandsteilen in freier, gegenstandsunabhängiger Setzung eine neue Gestalttotalität zusammenzufügen, bis in seine kubistische Periode zurück. Erstaunlich ist dabei, daß vom Betrachter diese in sich stimmige, dem Gegenstand entsprechende Totalität erfahren werden kann, obwohl doch eine Figur in ihren Teilen unvollständig, ›disproportioniert‹ und ›verrückt‹ erscheint. Teile ergänzen sich zu Vorstellungen von Ganzheiten. Daraus ist zu folgern, daß es zwar richtig ist, bei Picasso den niemals aufgegebenen, sondern hartnäckig verteidigten Gegenstandsbezug zu betonen, daß es aber ebenso notwendig ist, die Bilder in ihrer ›Künstlichkeit‹ und als *Fiktionen* zu erkennen und zu würdigen. Beim Umgang mit diesen Bildern wird immer deutlicher, daß sie eigentlich nicht bloß in direkter Weise vermittelnd auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisen, sondern daß sie zwar von dieser ihren Ausgang genommen haben, nun aber selbst sichtbare, gegenwärtige Wirklichkeit sind. Sie zeigen Dinge, die es in der Wirklichkeit nicht oder so nicht gibt und übersteigen dadurch die Wirklichkeit. Wirklichkeitsnahe und erdichtete künstlerische Formen sind in ihnen verbunden. Sie besitzen eine sinnlich erfahrbare bildhafte Unmittelbarkeit, sind je ihre eigene Wirklichkeit und bezeugen sich selbst. Sie bieten nicht abbildlich einen Ausschnitt aus einem Handlungsablauf, aus dem auf ein ›Vorher‹ und ein ›Danach‹ geschlossen werden könnte. Die Bilder erfüllen sich ganz in einem unzeitlichen ›Jetzt‹ und ›Hier‹.
›Deformierung‹ und ›Verrückung‹ eröffnen einen reichen Zugewinn an Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten. Picasso erklärt und rechtfertigt dies Verfahren: »Man sieht immer nur auf eine Stelle. So sehen Sie das Auge, aber nicht die Füße, dann die Füße und nicht den Kopf. Das ist immer richtig. Jede Deformation ist aus diesem Grunde richtig.«[188] »Ich kann zu gerade Nasen verändern, ihren Platz wechseln, die beiden Augen auf dieselbe Seite des Gesichtes setzen, indem ich eines an die Stelle eines Ohres setze und es so einrichte, daß man gleichzeitig das Gesicht und das Profil sehen kann, ja selbst mehrere Profile.«[189] Indem die natürliche Ansichtsgegebenheit verlassen wird, gewinnt die Figur sowohl an umfassendem Merkmalsreichtum als auch an Autonomie.

Warum schaffen Künstler? Warum malte, zeichnete und radierte Picasso, und dies mit solch hohem Grad an Intensität, Ausschließlichkeit und Produktivität auch noch in hohem Alter? So einfach diese Fragen klingen, sie sind dennoch nicht einfach zu beantworten. Sie zielen zum einen ganz allgemein auf die Motivation für künstlerisches Schaffen, zum anderen im besonderen Fall auf die Motivation, die auch noch den sehr alten Picasso zum Schaffen drängte. Man scheut sich zwar, angesichts der körperlichen und künstlerischen Vitalität Picassos von einem Greis zu sprechen; dem Alter nach ist er es aber gewesen. Die Antworten können eher nur Vermutungen sein aufgrund von Beobachtungen und Erfahrungen. Man nähert sich ihnen am besten schrittweise und sieht, welche Antworten Picasso selbst gibt und welche Erklärungen sich in den Zeugnissen seiner Lebensgefährtinnen sowie seiner Freunde und Bekannten finden. Als authentische bildhafte Quellen werden dann auch seine Werke, seine Handlungen und sein Verhalten befragt, inwieweit sie Motivation ihrer Entstehung und Funktion ihrer Existenz zu erkennen geben.
Den Zeugnissen sei eine bemerkenswerte Formulierung Theodor Fontanes aus seinem Roman *Cécile* vorangestellt, in der er wahrscheinlich den Kern des Problems der Motivation, ihrer Voraussetzung und ihres Zieles, ausspricht: »Aber Frauen wie Cécile vergegenständlichen sich nicht und haben gar nicht den Drang, sich innerlich von irgend 'was zu befreien, auch nicht von dem, was sie quält. Im Gegenteil, sie brüten darüber und

überladen sich mit Gefühl, bis dann mit einem Male der Funken überspringt. Aber sie schreiben nicht, sie schreiben nicht.«[190] Damit charakterisiert Theodor Fontane das genaue Gegenteil eines Künstlers, und indem er dies tut, gibt er mittelbar wichtige Hinweise auf Motivation und Leistung des Künstlers und die Funktion der Gestaltung eines Kunstwerks: Bewältigung und Entlastung von Problemdruck, Befreiung durch Distanzierung, Vergegenständlichung und Gestaltgebung. Cécile dagegen hatte sich am Ende selbst den Tod gegeben.

Es ist davon auszugehen, daß es mehrere Motivationen und Funktionen des künstlerischen Schaffens gibt. Sie hängen miteinander zusammen, sind aber vielleicht von unterschiedlich tiefer existentieller Bedeutung, so daß möglicherweise eine Motivation auf eine andere, grundlegendere zurückgeführt werden kann. Künstlerische Arbeit ist für Picasso zunächst einmal seine natürliche Existenzweise: »Arbeit ist für den Menschen eine Notwendigkeit.«[191] »Ich male, wie ich atme.«[192] Hélène Parmelin drückt dies auf lapidare Weise aus: »Ein Mann des Malens. Der Malerei mit Leib und Seele ausgeliefert. Ein Maler unter Malern, dem Malen das unerläßliche natürliche Element ist. Seine Religion. Seine Notwendigkeit. Seine Größe. Sein Sieg. Seine Strafe.«[193]

Was der Ursprung des Triebes zum Schaffen, den er als Wirklichkeit in sich erfährt, sei, fragt auch Picasso: »Der schöpferische Drang ist eine Droge: Es gibt das Erfinden, und es gibt das Malen. Das ist nicht dasselbe. Warum muß man denn immer erfinden? In tausend Jahren, was ist das hier noch… Aber was will man sonst machen?«[194] »Wie dem auch sei, man kann gegenanarbeiten. Man kann sogar gegen sich selbst arbeiten. Das ist wichtig. Die meisten Maler machen sich eine kleine Kuchenform, und dann machen sie Kuchen. Immer dieselben. Ein Maler darf niemals malen, was die Leute von ihm erwarten. Der schlimmste Feind eines Malers ist der Stil. Die Malerei ist immer die Stärkere.«[195] »Was immer auch der Ursprung des Triebes sein mag, der mich zum Schaffen zwingt, ich will ihm eine Form geben, die einen gewissen Bezug hat zur sichtbaren Welt, und sei es auch nur, um mit dieser Welt Krieg zu führen.«[196] »[…] auch ich stehe gegen alles. Auch ich meine, alles ist das Unbekannte, das Feindliche! Alles!«[197] Eine Herausforderung ist für Picasso vermutlich auch das Bewußtsein, bereits ein großes, bedeutendes Lebenswerk geschaffen zu haben, an dem er sich selbst und seine jeweils neu entstehenden Werke stets messen muß. Die Fülle des in Jahrzehnten kontinuierlich Geschaffenen übt einen Zwang aus zu ständiger weiterer künstlerischer Produktion.

Künstlerisches Schaffen entspringt für Picasso aus seinem besonderen, gespannten und konfliktreichen Verhältnis zu seiner Umwelt, die die Voraussetzung für sein Schaffen ist und deshalb nicht ausgeschaltet werden darf.[198] Er empfindet sich auf sie ganz eng und untrennbar bezogen, zugleich aber steht sie ihm doch auch als das ganz andere, als etwas von ihm klar Unterschiedenes und Herausforderndes gegenüber. Zu dieser Umwelt gehören sowohl Menschen und Dinge, Erfahrungen und Ereignisse, die Frauen, seine Freunde und Bekannten, Gegenstände und Materialien, Künstler und Kunstwerke seiner Gegenwart wie vergangener Zeiten, mit denen er sich auseinandersetzt, einschließlich der eigenen Kunstwerke, die er geschaffen hat und auf die er sich zurückbeziehen kann. Zu dieser Umwelt zählen auch Ereignisse wie Krieg, Geburt und der Tod.

Aus dieser konfliktreichen Beziehung zu seiner vielfältigen Umwelt wie auch zu seiner Innenwelt entsteht ein Problemdruck, der nach einer Lösung drängt. Ein hohes Maß an leidenschaftlicher Aggressivität ist Quelle der für das Handeln erforderlichen Energien. Diese Aggressivität besitzt also durchaus eine positive Funktion. Die Picassos Natur gemäße Form der Problemlösung ist die bildnerische Gestaltgebung. Diese verfolgt offenbar zwei Tendenzen: die der Vervollkommnung und die der Erneuerung durch stets neue Gestaltformen, also durch Vermeidung von Wiederholung. »Ich sage mir oft: ›Das ist doch nicht das Richtige. Das könntest du noch besser machen…‹ […] Manchmal wird es zu einer fixen Idee. Aber warum arbeitet man denn überhaupt, wenn nicht, um dasselbe besser auszudrücken? Man muß immer die Vollkommenheit suchen. Natürlich

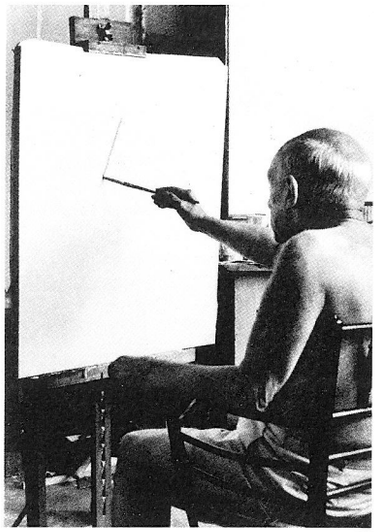
hat dieses Wort für uns nicht mehr dieselbe Bedeutung ... Für mich bedeutet es: von einem zum andern Bild weiterzukommen, weiter, immer weiter...«[199] Deshalb kann Picasso trotz seiner Rückbezüge auf eigene Werke auch sagen: »Meine alten Arbeiten interessieren mich nicht mehr... Ich bin viel neugieriger auf die Bilder, die ich noch nicht gemalt habe...«[200] Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, wenn er von sich sagt, »[...] daß man sich selbst töten muß, wenn man weiterhin etwas zustande bringen will.«[201] Deshalb auch muß Kunst für Picasso frei sein und als »eine Art Aufruhr«[202] sich gegen die bestehende Ordnung richten.[203]
»Es ist die Bewegung des Malens, die mich interessiert, die dramatische Bewegung von einer Leistung zur nächsten, selbst wenn diese Leistungen vielleicht nicht bis zu ihren letzten Möglichkeiten vorangetrieben werden. Von einigen meiner Bilder kann ich mit Sicherheit sagen, daß die Leistung ihren vollen Umfang und ihr Ziel erreicht hat, weil ich fähig war, den Fluß des Lebens um mich her aufzuhalten. Ich habe immer weniger Zeit, aber ich habe immer mehr zu sagen, und was ich zu sagen habe, ist in wachsendem Maß etwas über das, was in der Werkstatt meiner Gedanken vorgeht. Siehst du, ich habe das Stadium erreicht, da die Arbeitsweise meiner Gedanken mich mehr interessiert als die Gedanken selbst.«[204]
Vier Aussagen in diesem Zitat sind bedeutsam und aufschlußreich: daß der Schaffensprozeß selbst, nicht nur das Einzelwerk und dessen Vollendung, für Picasso wichtig ist; daß ein zur Vollendung gebrachtes Werk zu zeitenthobener Gegenwart gelangen kann; daß, je intensiver er tätig ist, immer mehr Gedanken und Vorstellungen in seinem Inneren aufsteigen; daß er unter dem Druck einer immer kürzer werdenden ihm noch verfügbaren Zeit arbeitet, wobei offen bleibt, ob das Bewußtsein von der Kürze der Zeit den Imaginationsdruck erhöht oder die Fülle der Bilder in seinem Inneren die Zeit immer knapper erscheinen läßt.
Der Begrenztheit und Vergänglichkeit seiner eigenen Lebenszeit bewußt, denkt Picasso, wenn auch nicht an die Fortdauer seiner persönlichen Existenz, so doch seiner Wirksamkeit, damit er nicht dem Vergessen anheimfalle: »Heute ist für mich nur noch wichtig, zu existieren, die Spur meiner Schritte zu hinterlassen; andere sollen dann beurteilen, ob dieser oder jener Schritt mit der allgemeinen Entwicklung übereinstimmt oder nicht.«[205] Was bleibt, sind die Werke, nicht die Person. Auch hier liegt einer der Gründe für die Rastlosigkeit des Schaffens und die verschwenderische Quantität der künstlerischen Produktion Picassos.

Man sieht es sicherlich richtig, wenn man bei Picasso den Drang, Werke hervorzubringen, auch aus dem Zwang heraus erklärt, den Druck von Lebensproblemen zu bewältigen und sich von ihm entlasten und befreien zu müssen. Dies geschieht durch das Hervorbringen von Bildern, was die Lösung bestimmter formaler Probleme voraussetzt. An Picasso läßt sich zeigen, wie seine durch und durch biographisch bestimmte Kunst ein Mittel und ein Weg ist, mit diesen Lebensproblemen umzugehen und sich an ihnen abzuarbeiten. Aber es wäre nicht hinreichend anzunehmen, ein Künstler wolle nur persönliche Probleme, Affekte und Triebregungen abreagieren, so wichtig diese Funktion auch für ihn persönlich und als Motivation für sein Schaffen sein mag. Diese Erklärung kann nur partiell gelten, auch haftet ihr ein deutlich negativer, reaktiver Klang an und weist dem Künstler selbst eine allzu passive Rolle zu. Sie ist durch eine andere, weniger problembezogene Motivation zu ergänzen.
Auch wenn Hélène Parmelin schreibt: »Für Picasso ist Malen niemals ein Spiel. Es ist für ihn das Allerernsthafteste auf der Welt«[206], wird man doch das spielerische, experimentierende Element in seinem Schaffen, das Ernsthaftigkeit durchaus einschließt, nicht übersehen dürfen. Im Experiment erprobt der Künstler auf eine spielerische Weise immer wieder neue formale und inhaltliche Konstellationen. Zu Picassos spielerischem Umgang mit den Dingen seiner Umwelt gehört deren ständige Verwandlung.

Materialien erscheinen nach ihrer Metamorphose in neuer Gestalt und mit neuem Sinn. »Picasso ist von einer Leidenschaft zur Wirklichkeit besessen, die alles verschlingen möchte. Alles müßte sich dazu hergeben, zu Malerei zu werden.«[207] Anschaulicher kann man künstlerisches Tun als eine Weise der Weltaneignung nicht zum Ausdruck bringen.

Spielerisches Tun ist zwar nicht in strengem Sinn zielorientiert, weil das Ziel erst im Prozeß des Spielens selbst gefunden und im Fortgang des Spiels dann auch wieder um neuer Ziele willen überwunden werden kann, aber es ist doch auf Ergebnisse hin orientiert und für den Spielenden durchaus bedeutungsvoll. Wir müssen uns Picasso als einen Menschen vorstellen, der in auch spielerischer und experimentierender Weise ständig sich Welt aneignet und durch Metamorphose verwandelt, stets neugierig auf die Ergebnisse seiner Erkundungen und seines Schaffens und gewiß auch von ihnen überrascht und manchmal sogar vielleicht erschrocken und befremdet. Das Schaffen Picassos ist durchaus ein Akt des Willens, alle formalen Entscheidungen sind willentlich bestimmt. Der Künstler ist aktiv, nicht passiv, und es liegt fern, Picasso eine mediale Rolle zuweisen zu wollen. Das schließt aber nicht aus, sich Picasso zugleich als einen Künstler zu denken, in den unablässig bildliche Phantasien einströmen oder in ihm aufsteigen, der von einer Flut von Imaginationen bedrängt ist, die ihn ständig erfüllen und denen in Werken Bestimmtheit und Gestalt zu geben er sich genötigt fühlt. Wie überwältigend und eigentlich unfaßbar diese einem einzigen Menschen entsprungene Fülle an Imaginationen ist, zeigt sein Gesamtwerk, aber auch schon ein Blick auf nur eine einzige seiner Schaffensphasen.

Was hat es mit dem Gestaltungsdrang auf sich? Künstlerisches Handeln – wohl nicht nur dieses, aber dieses in besonderer Weise und Stärke – drängt bei Picasso mit der Kraft einer Naturgewalt zu sichtbarer, sinnvoller und deshalb für den Gestaltenden befriedigender Form. Wir haben darin vielleicht zunächst ein allgemein menschliches, gar nicht durch bestehenden Problemdruck begründetes Verhalten zu sehen, das Leben bestimmt. Leben heißt – neben den Ruhe- und Erholungsphasen – tätig und in ständiger Bewegung sein. Beim Künstler zielt dieses in besonderer Weise auf die Konstruktion, die Hervorbringung von Gestalt, sei sie bildlicher, plastisch-räumlicher, musikalischer, verbaler Art oder welcher Art auch immer. Dies ist einer der Gründe, warum für den Künstler Bilder Notwendigkeit besitzen. Diese Gestalt hat man sich nicht als a priori fertig ausgebildete und bis in jede Einzelheit klar umrissene Vorstellung zu denken, sondern als eine nur mehr oder weniger ungefähre, schemenhafte, empfundene Gesamtgestalt, die zur Konkretisierung drängt. Thema und Aufgabe werden gleichsam gefühlt, die Lösung geahnt, die beabsichtigte Wirkung vorhergewußt. Diese dem Künstler vorschwebende Gestalt, die sich im Laufe der Zeit ihrer Ausarbeitung durchaus auch wandeln und sogar verschwinden kann, so daß er von einer Aufgabe abläßt, stellt so etwas wie eine Grundstruktur dar, die der Herausarbeitung und Vergegenständlichung dieser Gestalt, also der künstlerischen Arbeit, Orientierung gibt und so die verschiedenen Arbeitsschritte lenkt und leitet und an der die Richtigkeit dieser Schritte überprüft wird. Sie dient der Kontrolle, ob bestimmte Setzungen und formale Entscheidungen bestehen bleiben und ins Werk eingehen oder ob sie nach dem Prinzip von Versuch und Irrtum verworfen werden. Dabei empfindet der Künstler aufgrund seiner praktischen Erfahrungen mehr beim Prüfen dessen, was ihm sichtbar vor Augen steht, als daß er es rational reflektiert, ob sich spontan der Eindruck der Richtigkeit einstellt oder der des Nichtpassenden, Störenden, Nichtgewollten. Ist eine Form gefunden worden, die tatsächlich eine Vorstellung oder Empfindung ausspricht und auslöst, wie sie der Künstler zu erreichen sucht und die nun nicht mehr nur in seinem Inneren besteht, sondern durch eine äußere Form rückwirkend in seinem Inneren aufgerufen wird, oder bleibt eine Form stumm und fremd, so daß sie eliminiert werden muß? So wächst die Arbeit gleichsam in die vorgestellte Gestalt hinein und füllt diese aus.



10
Picasso vor der Staffelei
Photo: David Douglas Duncan

Gestalt wird gewonnen durch Wahrnehmung von Gestalt und Arbeit an Gestalt.[208] Dies ist zugleich auch unabdingbar eine Arbeit an den Materialien und Formenelementen und mit ihnen, an Farben, Flächen und Linien im Einsatz und im Erproben ihrer Möglichkeiten und unter Berücksichtigung ihrer Eigengesetzlichkeiten, mit denen der Künstler vertraut sein muß, um sie sinnvoll handhaben und für seine Zwecke einsetzen und verwandeln zu können. Mit der Vorstellung der angestrebten Gestalt kann vermutlich auch die Vorstellung von der Zeitspanne einhergehen, die zur Verwirklichung dieser Gestalt benötigt wird. Auch dies kann eine Orientierungsfunktion für den Ausarbeitungsprozeß besitzen. Ob und wann die Endgestalt erreicht ist, bestimmt der Künstler selbst, wenn er die Arbeit am Werk als beendet erklärt. Das Werk muß ihm dann das Gefühl vermitteln, erreicht zu haben, was ihm als Ziel vor Augen schwebte. Ob er tatsächlich ganz zum Ausdruck gebracht hat, was er zum Ausdruck hat bringen wollen, ob er sich nicht doch in der Zielerreichung getäuscht hat, ob eine noch größere Annäherung an die Zielgestalt möglich gewesen wäre – das bleiben müßige Fragen, weil die Zielgestalt ja nicht vorgängig unabhängig von der realisierten Gestalt existiert und dieser als Modell dient.

Ohne eine auch nur ungefähre Zielgestalt ist bei Picasso künstlerisches Schaffen nicht denkbar. Nun ist von ihm überliefert, daß er sich ohne Vorstellung davon, welches Bild am Ende auf der Staffelei stehen werde, vor die leere Leinwand gesetzt und mit irgendeinem bildnerischen Element begonnen habe (Abb. 10). »Wenn ich eine Zeichnung beginne, dann weiß ich eigentlich im voraus nie, ob es ein Pferd, eine Frau oder ein Stier sein wird.«[209] Bei diesem ersten Schritt ist er tatsächlich frei, schon der zweite Schritt aber geschieht im Hinblick auf den ersten und muß absichtsvoll und kontrolliert ausgeführt werden. Je dichter dann die konstruktive Struktur zusammenwächst, desto stärker müssen die einzelnen Realisierungsschritte einer leitenden Gesamtvorstellung folgen.

Wenn auch Picasso offen für das ist, was ihm der Zufall zuspielt, und er von ihm hervorgerufene Zufallswirkungen akzeptiert, auch bei Zufallskonstellationen und beim fortschreitenden Kristallisierungsprozeß des Werkes gilt es, sich zwischen den Möglichkeiten ›richtig‹ und ›falsch‹ beziehungsweise ›gut‹ und ›besser‹ zu entscheiden. So hilfreich auch die orientierende und leitende Funktion eines Grundmusters und eines Vorstellungsbildes ist, so wenig steht außer Frage, daß mit ihm auch unvermeidbar Einschränkungen verbunden sind. Jede Gestalt, und zeichne sie sich auch nur schemenhaft ab, ist begrenzt, sonst wäre sie gar nicht wahrnehmbar. Begrenzungen aber schließen Möglichkeiten aus. Die Vorprägung bezeichnet immer zugleich Grenzen des Möglichen, auch bei einem so über alle Maßen erfindungs- und gestaltenreichen Künstler, wie es Picasso gewesen ist. Es ist aber wichtig, nicht nur die freilich sehr weitgesteckten Grenzen zu sehen, sondern auch staunend wahrzunehmen, welche unzähligen, nicht einmal ausgeschöpften Möglichkeiten er innerhalb seiner Grenzen entwickelt hat. Erst diese Grundstruktur, die Möglichkeiten zwar begrenzt, aber ebenso überhaupt erst eröffnet, gewährleistet Unverwechselbarkeit und Identität des Werkes wie des Künstlers als Person und trotz aller überwältigenden, auch irritierenden Vielfalt letzten Endes zugleich Wiedererkennbarkeit des Werkes für den Betrachter.

Es ist selbstverständlich richtig, bei der Gestaltwerdung die aktive Rolle des Künstlers ganz in den Vordergrund zu rücken. Er allein ist es, der jede Entscheidung fällt. Es ist aber auch denkbar, daß sich der Künstler nicht nur als ausschließlich frei Agierender, sondern zu einem Teil und gleichzeitig als Reagierender und passiv im Sinne von erleidend empfindet, der herausgefordert und unter Anstrengung einer Selbstgestaltung suchenden, zur Verwirklichung drängenden Gestalt in einer Wechselbeziehung mit ihr zu ihrer Konkretisierung verhilft. Der Künstler kann das Gefühl haben, daß in ihm zunehmend eine Stauung entstehe, die immer mehr anschwillt, sich nicht mehr unter-

drücken läßt und nach einer gewissen Latenzzeit fast gewaltsam nach einer Lösung sucht. Er fühlt sich erst dann entlastet, wenn er dieser Gestalt zu einer eigenen Existenz verholfen hat und sich von ihr befreit fühlt. Jede Gestalt – wie immer sie auch beschaffen sei – zielt gleichsam von sich aus auf Vollendung. Wir kennen diese Erfahrung und das bis zum Quälenden gehende Gefühl des Vollendungszwanges, wenn ein ersehnter Abschluß nicht gelingen will oder wir die Vollendung eines Werkes abbrechen, was immer als Schwäche oder Versagen empfunden wird.

Vollendung meint nicht das Erreichen einer Idealgestalt, sondern Übereinstimmung von Vorstellungsbild und geleisteter Verwirklichung. Der Künstler hat erreicht, was er erreichen wollte, vielleicht besser, als er zu hoffen wagte, und überraschend anders, als er es sich vorstellte. Dieses Erreichen einer Übereinstimmung, das Gelingen einer abschließenden Vollendung einer Gestalt schenkt, zumindest für den Augenblick, ein Gefühl der Erfüllung und des hohen Befriedigtseins. Danach freilich fühlt sich der kreative Künstler sogleich wieder innerlich von neuen Bildgestalten bedrängt, so daß er niemals, auf Dauer befriedigt, zur Ruhe kommt.
Die Eigenständigkeit des Phänomens des Gestaltungsdranges wahrzunehmen und als eine Primärmotivation anzuerkennen ist wichtig. Dies wird vermutlich dem Künstler eher gerecht, als wenn man diesen allzu eingeengt nur als Problemlöser persönlicher Schwierigkeiten sieht, so sehr auch der Impuls zum künstlerischen Schaffen von hier ausgehen mag. Der Gestaltungsdrang im Umgang mit der Außenwelt scheint ja nicht nachzulassen, wenn Probleme sich von selbst auflösen. Was Ursache, was Wirkung ist, bleibe unbeantwortet. Kreative, Gestalten schaffende Menschen scheinen sich geradezu die Probleme zu suchen, um sich an ihnen abarbeiten zu können.
Hélène Parmelin weist darauf hin, in wie starkem Maße sich Picasso durch Gestaltungsprobleme herausgefordert fühlt: »Überall sieht er Probleme, die wert sind, angepackt zu werden. Sie können auch in seinen Gedanken oder in seinem Wissen liegen. Auch alles, was er weiß, weil er etwas gesehen oder nicht gesehen, sondern gedacht hat, ist ein Problem für ihn. – Und wenn er ein Werk betrachtet, das er gerade geschaffen hat, überkommt ihn dabei ein neues Problem, das er zunächst gedanklich zu lösen sucht. – Kein Bild entspricht endgültig der Natur und dem Sinn der Malerei. Noch weniger stellt es eine endgültige Lösung dar. Jedes Bild gibt dem Maler und der ganzen Welt neue Probleme auf.«[210]

Während des Arbeitens scheint sich Picasso in gesteigerter Weise als lebendig zu empfinden. Die Anspannung der Sinne beim künstlerischen Schaffen und auch die körperliche Bewegung, die Motorik des Malens, Zeichnens und Bildens mit den Händen stimuliert anscheinend seine körperlichen und geistigen Kräfte, und zwar unablässig, ohne Stillstand und ohne sich zu wiederholen, um sich ständig als ein Lebendiger zu empfinden, den Lebensstrom nicht zu unterbrechen und sich selbst zu erneuern. Picasso malte im Stehen oder indem er die Leinwand auf den Boden legte und sich »tausend Mal am Tag niederbeugte. [...] Millionen Mal im Jahr, in meinem Alter.«[211]
Künstlerische Arbeit ist also immer auch vitales Bedürfnis und Lebensdemonstration. Man möchte sagen, Picasso schöpft Energien, indem er sie verschwendet. Natürlich braucht und sucht er auch die Resonanz anderer Menschen auf das, was er hervorbringt, zuallererst jedoch schafft er die Dinge für sich selbst, mag auch eine enge Verbindung zwischen Betätigungsdrang und Selbstbestätigungsverlangen zu vermuten sein.
Eine Antwort auf die Frage nach der Schaffensmotivation Picassos erhält man auch, wenn man darüber nachdenkt, welche Funktionen seine Bilder für ihn besitzen. Eines seiner Ziele ist es, den Bildgegenständen und, was daraus folgt, den Bildern selbst lebendige Existenz und Präsenz zu verleihen. Das belegt ein Ausspruch von ihm: »[...] manchmal gibt es einen derartig wahren Kopf, daß du zu ihm Beziehungen haben kannst wie zu

11
Kopf
(Tête)
3. Juli 1972
Zervos XXXIII, 438
Sammlung A.R.

einem wirklichen Kopf.«[212] »Was er erreicht zu haben oder noch zu erreichen hofft«, schreibt Hélène Parmelin, »ist eine solche Echtheit der menschlichen Gegenwart in den Zeichnungen, daß sie als Personen und nicht nur als Tinten- und Farbstriche existieren.«[213] Über die letzten Bilder schreibt Hélène Parmelin, alle Gestalten besäßen einen »Blick außerordentlicher Kraft, der dazu beitrug, ohne den geringsten Expressionismus dem Bild eine verstärkte Gegenwärtigkeit zu verleihen und der Person eine Persönlichkeit. Die letzten Bilder Picassos treten in eine Blick-Periode ein.«[214] (Abb. 11).
Das Bild soll für Picasso, den Bewunderer der Figuren, Masken und Fetische aus allen Teilen Afrikas,[215] die gegenständliche Präsenz einer Ikone[216] oder einer Maske[217] besitzen, erst dann kann es seine magische Funktion als unheilbannende und abwehrende Waffe erfüllen. Seine Bilder sollen »sich selbst verteidigen können, um jedem Angreifer zu widerstehen […].« (Picasso)[218] »Malerei ist kein ästhetisches Unterfangen, sie ist eine Form der Magie, dazu bestimmt, Mittler zwischen jener fremden feindlichen Welt und uns zu sein. Sie ist ein Weg, die Macht an uns zu reißen, indem wir unseren Schrecken wie auch unseren Sehnsüchten Gestalt geben.« (Picasso)[219] »[…] die Fetische hatten alle den gleichen Zweck. Sie waren Waffen. Um den Menschen zu helfen, nicht mehr den Geistern unterworfen zu sein, unabhängig zu werden. […] Wenn wir den Geistern eine Form geben, werden wir unabhängig. […] Ich habe verstanden, warum ich Maler war.« (Picasso)[220]

Was über die verschiedenen, eng miteinander verflochtenen und auseinander hervorgehenden Motive für die künstlerische Arbeit Picassos genannt worden ist, gilt für sein Schaffen ganz allgemein, also auch für seine späten Bilder, und für diese vielleicht in ganz besonderer Weise. Bei diesen jedoch werden, dem Druck der Alterssituation entsprechend, die Motivationen als bedrängender und bestimmbarer spürbar, und es treten verschärfend neue, altersspezifische Motivationen hinzu. Bei der Beobachtung des alten Picasso und beim Blick auf sein spätes Werk kommt man nicht in Versuchung, das Alter zu idealisieren und zu beschönigen; man wird vielmehr, was Picasso betrifft, zu harten, realistischen, nüchternen Einsichten gezwungen.
Gerade das Alterswerk Picassos und im besonderen seine letzten Bilder legen in unverstellter Deutlichkeit offen, welch eine zentrale Rolle die Sexualität in seiner Lebenssicht spielt. In ihr liegt wahrscheinlich die stärkste Motivation für seine Kreativität und Produktivität. Das Kreisen um die Sexualität scheint für den alten Picasso zu einer Obsession geworden und zu einer ›idée fixe‹ sich verfestigt zu haben. Auszugehen ist von Picassos hoher erotischer und sexueller Ansprechbarkeit und von seinem spannungsvollen, ambivalenten Verhältnis zu Frauen, das zwischen Anziehung und Abstoßung wechselt. Auch hierin zeigt sich die zwischen Widersprüchen hin und her geworfene dualistische Struktur Picassos, entsprechend der Redensart, »wonach der Spanier die Sexualität verachte, gleichzeitig aber immer nur an das eine denke.«[221] Françoise Gilot weist darauf hin, daß Picasso ungeheure sexuelle Bedürfnisse und ein »fortwährendes sexuelles Verlangen«[222] gehabt habe. Zu tanzen aber habe er für unanständig und lasterhaft gehalten, »obwohl es für ihn die natürlichste Sache der Welt war, mit einer Unzahl Frauen zu schlafen.«[223]
Den wechselseitigen, einander bedingenden Zusammenhang zwischen sexuellem Begehren, Wechsel der Sexualbeziehungen, Problemdruck und künstlerischer Kreativität bezeugt Brassaï: »Immer begehrend, des Gewonnenen immer wieder überdrüssig wie der große Verführer aus Sevilla, unterwirft er sich stets nur einer Frau, um sich dann durch seine Arbeiten von ihr zu befreien. Ein Liebesabenteuer ist für ihn kein Selbstzweck, sondern das unentbehrliche Stimulans seiner schöpferischen Kraft und darum zu ernst, um flüchtig und heimlich sein zu können.«[224]
Kurz vor seinem Tode schreibt Picasso an Marie-Thérèse, die er 1927 kennengelernt

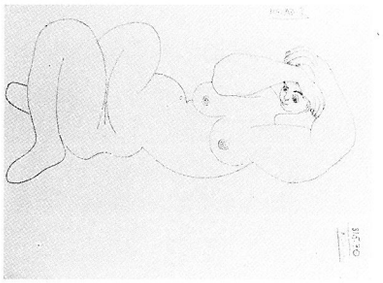
hatte, als sie noch minderjährig war, »daß sie die einzige Frau sei, die er je geliebt habe.«[225] Lydia Gasman berichtet, daß Picassos sado-masochistische Vorlieben zu den lebhaftesten und dauerhaftesten Erinnerungen Marie-Thérèses an Picasso zählen. Er habe sie zu Beginn ihrer Affäre gebeten, seine sexuellen Phantasien mit ihr ausleben zu dürfen.[226] »Für Picasso war es eine ernste Angelegenheit, im sexuellen Bereich bis an die Grenzen des Erlaubten zu gehen.«[227] »Picasso und Marie-Thérèse kosteten in Dinard diese Welt der Erotik, Gewalt und der gegenseitigen Verletzung voll aus.«[228] Sadistische und sado-masochistische Neigungen des Künstlers sind auch sonst bezeugt.[229]

Stärkste Gegensätze und Ambivalenzen bestimmen das Verhältnis Picassos zu Frauen. Dies kommt in seinen Werken klar zur Anschauung (Abb. 12, 13). Es kann der Gegensatz sein zwischen Anziehung und Abstoßung, zwischen Zuneigung und Erschrecken, Furcht oder Haß,[230] zwischen dem Preisen der Schönheit[231] und der Verachtung von Häßlichkeit, zwischen dem Drang zu geben und dem zu zerstören, zwischen zwei unterschiedlichen Frauentypen, zwischen dem Tod einer alten und dem Beginn einer neuen Beziehung, zwischen Schönheit und Vergänglichkeit.[232] Diese Gegensätzlichkeiten bedingen einander untrennbar und sind aufeinander bezogen in der Weise, daß der eine Pol erst wirksam wird im Kontrast zum anderen. In der Differenz zwischen beiden baut sich die Spannung auf, die das Lebens- und Arbeitsfeld Picassos bestimmt. Damit die lebensnotwendigen, vitalitätssteigernden Spannungen immer wieder sich erneuern, ist für Picasso ein phasenweiser Wechsel in den Liebesbeziehungen zwingend erforderlich.

Der größte Gegensatz in seinem Verhältnis zu Frauen ist ausgesprochen in der erschreckenden, aber sicher ernstgemeinten, von ihm häufig gebrauchten Formulierung: »Es gibt nur zwei Kategorien von Frauen – Göttinnen und Fußabstreifer.«[233] Die eine, seine jeweils neue Liebe, betet er an, die andere, erloschene Liebe, demütigt und erniedrigt er. Es gibt »für ihn nur noch Musen oder verabscheute Exgeliebte.«[234] »Er befand sich, was Frauen betraf, ein Leben lang in einem Zwiespalt – sie waren der Kern des Lebens, und doch verachtete er sie, als ob ihr Dämon hemmungslos hervorbrechen und ihn überwältigen würde. Verachtung war seine Art, seine Furcht vor der Macht der Frauen zu vertreiben.«[235]

Es ist möglich, daß Picasso seine Sexualität als ambivalent empfunden hat, als Stärke und als Schwäche zugleich. Ohne Zweifel gefiel es ihm, wenn ihn Frauen sexuell ansprachen und erregten, und es schmeichelte gewiß ebenso seiner Männlichkeit, wenn er, insbesondere auch noch als älterer und als alter Mann, erotisch attraktiv auch auf wesentlich jüngere Frauen wirkte. Indem er sich aber in einer Beziehung zu verlieren drohte, indem er spürte, daß die Triebregungen ihn beherrschten und er durch die Attraktivität einer Frau gebunden wurde, hat er dies wohl ebenso als Schwäche empfunden, mit der die Angst verbunden war, von den Frauen beherrscht und aufgesogen zu werden und seine Freiheit zu verlieren. Arianna Stassinopoulos Huffington schreibt ausdrücklich vom »offenkundigen Frauenhaß Picassos«. »[...] er fühlte sich von ihnen überfallen und litt unter ihren Händen.«[236] Françoise Gilot deutet an, daß diese Angst Picassos bereits in seiner Kindheit grundgelegt sein könne. Sein Vater, mit dem er sich identifizierte, sei ein Mann gewesen, der zu »Menschenscheu, Schwermut und Depressionen neigte. Die dominierende Rolle im Haushalt jedoch spielten fünf Frauen – vier ledige Tanten und die Mutter –, die den kleinen Pablo zwar hegten und hätschelten, ihn aber auch unterdrückten und hemmten.«[237]

Das Angezogensein Picassos durch gegensätzliche Frauentypen sieht auch Françoise Gilot, und sie fragt sich, ob Picasso sie überhaupt wahrgenommen hätte, wenn er ihr allein und nicht zusammen mit ihrer Freundin Geneviève Laporte begegnet wäre. Beide verkörperten gegensätzliche Typen: »Zwei Frauen, die eine blond, die andere dunkel, die eine ganz aus Rundungen bestehend, die andere ihre inneren Konflikte nach außen



12
Akt
(Nu)
31. Mai 1970
Zervos XXXII, 93

13
Weiblicher Akt im Sessel
(Nu dans un fauteuil)
3. Oktober 1972
Zervos XXXIII, 513
Musée Picasso, Paris

kehrend, [...] die eine die Art Frau, die ein rein ästhetisches und bildhaftes Leben besitzt, die andere der Typ, dessen Wesen sich in dramatischem Ausdruck spiegelt. Als er uns beide an jenem Morgen sah, fand er in Geneviève eine Spielart formaler Vollendung und in mir, der diese formale Vollendung fehlte, eine Art der Unruhe, die ein Echo seiner eigenen Natur war.«[238] Liest man diese Zeilen, fühlt man sich an ein anderes Gegensatzpaar im Leben Picassos erinnert: an Marie-Thérèse Walter und Dora Maar. »Das endlose Drama, das er durch dieses Hin- und Herwechseln zwischen Marie-Thérèse und Dora Maar auslöste, beunruhigte Pablo überhaupt nicht. Im Gegenteil, es war für ihn eine Quelle schöpferischer Anregung. Die beiden Frauen waren in Wesen und Temperament extreme Gegensätze. Marie-Thérèse war eine liebe, sanfte Frau, sehr weiblich und von großer Schönheit – [...]. Dora war von Natur nervös, unruhig und verquält.«[239] Die durch die Sexualität erzeugten Spannungen wurden mit zunehmendem Alter noch verschärft. Bereits zu der Zeit der Partnerschaft mit Françoise Gilot war die Sexualität Picassos »durch die Angst vor dem Tod, vor dem Alter und vor dem Mißerfolg angeheizt«.[240] Er war »von der Furcht getrieben, seine Leidenschaft könne schwinden.«[241] Picasso hatte sich »in einen alten Lüstling verwandelt, und es war alles so grotesk und so lächerlich, daß ich nicht einmal mehr eifersüchtig sein konnte.«[242] »Da seine Potenz ihn verließ und Impotenz ihn belauerte, gab es nun noch einen weiteren Grund für seinen abgrundtiefen Frauenhaß.«[243]

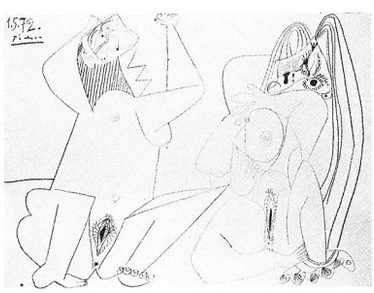
Wenn man sich noch einmal die psychischen Eigenschaften Picassos und deren Struktur, seine sexuellen Triebregungen, seine Beziehungen zu Frauen, seine Lebensgier, seine Vitalität, Kreativität und Innovationsfähigkeit, sein hohes Alter und dessen Probleme, die Erfahrung der Operation, seine Angst vor Krankheit und Tod und dessen Verleugnung, seine Lebens- und Arbeitssituation im Alter vor Augen führt und dies alles zu den Bildern der letzten Jahre in Beziehung setzt, scheinen sich die Gestaltqualitäten und die Themen der Werke wie selbstverständlich unmittelbar von selbst zu erklären, als seien sie ein zwangsläufiges Ergebnis, das nur so und nicht anders hätte ausfallen können. Ohne Zweifel ist auch das späteste Werk wie das vorausgegangene durch und durch autobiographisch, die Vorstellung eines gleichsam automatischen Vorganges aber ohne weiteres Zutun des Künstlers, als habe das Werk zwangsläufig so und nicht anders ausfallen müssen, wäre unangemessen.
Nicht die Eigenschaften Picassos und seine Lebensumstände müssen zu den uns überlieferten konkreten Bildgestalten führen, sondern die Eigenschaften und Lebensumstände des Künstlers können im nachhinein zum Verständnis der Bildgestalten beitragen. Auch müssen wir fragen, in welcher nicht vordergründigen und nicht direkten Weise Picassos Autobiographie mit seinen Bildern verbunden ist.
Obwohl doch, wie Françoise Gilot schreibt, die beiden Freunde Picasso und Matisse »Hoffnung wie Verzweiflung in sich«[244] trugen, sind deren Alterswerke grundlegend verschieden. Den Werken Picassos sieht man es an, den Werken von Matisse nicht, denn als Menschen ganz verschiedener psychischer Konstitution lösten sie verwandte Probleme auf grundlegend verschiedene Weise. Auch muß man bedenken, daß Kunstwerke nach ihrer Entstehung eine relative Autonomie und einen Eigensinn gewinnen, die eine Differenz zwischen ihren Herkunftsbedingungen und ihrer Existenz schaffen. Hinzu kommt die Differenz zwischen der Sicht des Künstlers und der Sicht des Betrachters auf ein Bild. »Wie kann man von einem Betrachter erwarten, daß er eins meiner Bilder so erlebt, wie ich es lebte? Ein Bild kommt von meilenweit her zu mir [...]; und doch kann ich am nächsten Tage nicht einsehen, was ich selbst getan habe. Wie kann jemand in meine Träume, meine Instinkte, meine Wünsche, meine Gedanken eintreten, die so lange Zeit brauchten, um zu reifen und ans Tageslicht hervorzukommen, und vor allem, wie kann er aus ihnen ablesen, was ich getan habe – vielleicht gegen meinen eigenen Willen habe tun müssen?«[245]

»Leider ist es ja nie der Maler, der die letzte Entscheidung trifft. Sobald die Leinwand ihre Jungfräulichkeit verloren hat, ist der Maler nicht mehr allein. Das Bild beginnt zu leben. Es erzwingt Entscheidungen. [...] Für den Maler beginnt ein neues Leben, sobald er irgend etwas auf die Leinwand gemalt hat, und sei es auch nur ein Strich.«[246]
Ohne der Vorstellung Vorschub leisten zu wollen, außerhalb des Künstlers gäbe es die Malerei selbst als ein handelndes Subjekt, ist dennoch aufschlußreich, wie Picasso den Vorgang des Malens empfindet: »Die Malerei ist stärker als ich, sie heißt mich tun, was sie will.«[247]

Beim Blick auf die spätesten Bilder Picassos fühlt man sich an eine Aussage des Künstlers erinnert, die André Malraux verzeichnet hat: »Man müßte unannehmbare Bilder schaffen.«[248] »[...] du versuchst zu mißfallen!«[249], hat Matisse zu Picasso gesagt und seine Malerei als grundsätzlich »antiästhetisch«[250] charakterisiert. Es sind »Bilder der äußersten Grenze«[251], eine treffende Formulierung André Malraux', auch wenn sie sich auf frühere Werke Picassos bezieht. Über die späten Werke Picassos heißt es bei ihm: »Das war das letzte Abenteuer der abenteuerlichsten Malerei.«[252] Die Bilder sind lapidar, ernst, gewichtig. Sie können verstören durch ihre ›Unvollkommenheit‹ und dadurch, daß sie absichtlich gegen Regelhaftigkeit und Perfektheit verstoßen.
Es wäre in gewisser Weise nachvollziehbar, wenn jemand den ersten Eindruck, den die späten und letzten Bilder Picassos machen, als negativ empfinden und abwertend beschreiben würde, und so ist die Malerei ja auch zum Teil kritisiert worden: als wüst und unkontrolliert, flüchtig und zufallsbestimmt, ohne Sinn und Ziel, nur noch wie unter einem Zwang, Vitalität demonstrativ zu behaupten, obwohl sie ihm längst verlorengegangen sei. Je älter er geworden sei, desto wilder habe er es getrieben. Von sublimierten Gestaltqualitäten im Sinne von Verfeinerung und einer Reife und Abgeklärtheit des Alters zu sprechen, liegt ganz fern.
»In bezug auf seine Kunst hatte er André Malraux erklärt, daß er ›keinen Stil brauche, weil sein Zorn zu einem primären Faktor im Stil unserer Zeit werden würde.‹«[253]
Die vernichtendste Kritik hat ein früher Freund Picassos, Douglas Cooper, formuliert, indem er schreibt: »Ich glaube, daß ich mich zu den ernsthaften Bewunderern des Werkes von Picasso zählen und es beurteilen kann. Daher habe ich diese Bilder lange betrachtet. Aber diese sind unzusammenhängende Schmierereien, ausgeführt von einem rasenden Greis im Vorzimmer des Todes.«[254]
In der Tat ist es so, daß viele der spätesten Werke wie in großer Eile ›hingehauen‹ wirken. Teilweise sieht man, daß Picasso sich korrigiert, ohne aber sich zu bemühen, diese Korrektur unauffällig zu machen. Manche Bilder wirken wie nur skizziert und unfertig, andere uneinheitlich. An manchen Stellen scheint sich Picasso um Genauigkeit zu bemühen, dann aber wiederum hat man den Eindruck, ihm sei Bestimmtheit ganz gleichgültig und er liefere sich Zufallswirkungen aus. Es gibt ›wüste‹ Bilder, die wie zerwühlte Landschaften wirken. Eine solche freie Malerei ist übrigens nicht auf das Spätwerk beschränkt, sie findet sich schon auf frühen Bildern und später dann immer wieder im Werk des Künstlers.
Aber man macht doch auch andere Beobachtungen. Es gibt Bildprägungen von zeichenhafter Bestimmtheit und Eindringlichkeit, die man nicht vergißt, und es gibt auf den Bildern Partien von großer Zartheit und Bestimmtheit auch im Detail. Es finden sich malerische Partien von solcher Differenziertheit und wechselreichen Belebtheit, daß man an Zufallswirkungen nicht glauben kann, sondern neben genauester Kenntnis und Erfahrung von Gegenständen und menschlicher Anatomie eine einem jüngeren Künstler gar nicht erreichbare und auch gar nicht angemessene Souveränität im Umgang mit den malerischen Mitteln voraussetzen muß und erst recht eigentlich an einem solchen Bild zu erfahren meint, was Farbmalerei bedeutet. Auch in hohem Alter verliert Picasso nichts von seinem Können.

Daneben gibt es eine reiche Vielfalt an Modellierungen, Abschattungen, räumlichen Vertiefungen. Natürlich erkennt man ein für Picasso typisches Repertoire von Motiven und formalen Mitteln wieder, dieses aber wird nicht einfach formelhaft wiederholt, sondern erscheint in der Regel in immer wieder neuen, überraschenden Varianten, so daß der Betrachter durch bisher so nicht bekannte visuelle Informationen ständig zum Sehen angeregt wird. Dieses Repertoire ermöglicht eine unerschöpfliche Fülle an Modifizierungen und Kombinationen. Selbstzitate können zum Problem werden, wie die Attacken gegen die eigene Produktion zeigen, aber in der Regel besitzen die Bilder die Frische des Neuen und drängen aus der Sicherheit des Vertrauten und Bewährten hinaus.
Hélène Parmelin schreibt: »Wenn man ihm zuhört, ihn sieht und auch weiß, wie er arbeitet, scheint die Malerei aus einem sprühenden Wissen von unerreichbarer Herrlichkeit zu fließen und jedes fertige Bild einen neuen, noch schwierigeren Aufblick zu eröffnen. – Das ist es, was der täglichen Arbeit einen so ernsten, ja gelegentlich tragischen Sinn gibt. Nichts ist jemals leicht für den Maler, dem alles leichtzufallen scheint, weil er alles von der Kunst weiß – die er im Kopf, in den Händen, in seiner Kultur hat –, weil er die allmächtige Technik besitzt, die ihn wagen läßt, Neuland zu beschreiten [...].«[255]

Picassos Kunst ist zeichenhaft.[256] Das deutet sich bereits in seinen frühen Werken an. Zeichen mit Bezeichnungs- und Ausdruckswerten sind die Bauelemente und ›Vokabeln‹ seiner Bilder. Dies hat er selbst so formuliert: »Natur ist nur mit Hilfe von Zeichen in Malerei übersetzbar. Aber ein Zeichen erfindet man nicht. Man muß sich intensiv um Ähnlichkeit bemühen, damit sich schließlich die Zeichen herauskristallisieren.«[257] »Ich möchte eine Art Katalog von ›Zeichen‹ erfinden, in dem man einfach nachschlagen kann, wenn man etwas haben muß: Man braucht einen Busen – hopp, holt man ihn sich aus dem Verzeichnis (er hatte dafür jeweils eine feine Spirale eingesetzt); es müßte eine Formel für alles geben...«[258]
Solche Zeichen, zum Beispiel für Augen, Mund, Nase, weibliches Geschlecht, Hände, Haar usw., entwickelt man nicht einfach voraussetzungslos. Sieht man sich etwa auf den letzten Bildern die Zeichenelemente an, so spürt man trotz aller Vereinfachung und Verdichtung an ihren Formen und Differenzierungen, daß ihnen eine weit zurückliegende naturalistische und akademische Schulung Picassos zugrunde liegt und eine jahrzehntelang geübte lebendige Praxis. Die aus persönlicher Beobachtung und Erfahrung gewonnenen Zeichen vermeiden die Gefahr kalter Formelhaftigkeit oder bloß vordergründiger Ornamentalität, weil sie immer erkannte oder zugesprochene Eigenschaften eines Bildgegenstandes zum Ausdruck bringen. Das unterscheidet sie von Piktogrammen. Weil seine Erfahrungen und Ausdrucksmöglichkeiten vielfältig sind und weil er auf jeden Fall formelhafte Wiederholungen vermeidet, variieren die Zeichen, auch wenn sie als Repertoire stets wiederkehren, dennoch merklich und bleiben dadurch jeweils individuelle und lebendige Ausformungen. Picasso wird nicht müde und seine Phantasie ist unerschöpflich, immer wieder neue Varianten der zeichenhaften, differenzierten und informationsreichen Darstellung – vor allem für die Augen und für das weibliche Geschlecht – auszubilden.[259] »Vom formalistischen Standpunkt aus kann man nur begeistert sein von den unzähligen Variationen der graphischen Darstellung des weiblichen Geschlechts. Man denkt nicht nur: sie sind alle anders, sondern Picasso bringt es zustande, uns dasselbe in tausendfältig verschiedener Weise zu zeigen.«[260] (Abb. 14)
André Malraux bemerkt zu den Kuß-Bildern, daß der Kuß die Lippen des Mannes und der Frau in ein Zeichen zusammenziehe.[261] »Die *Liebespaare* dehnen sich um ein Zeichen für den Kuß [...].«[262] Bestimmte Zeichen, etwa das für die Augen, setzt Picasso sehr bewußt wie magische Zeichen ein.
Führt man die späten Bilder auf ihre einfachsten Grundelemente zurück, so sind es die



14
Zwei sitzende Akte
(Deux nus assis)
1. Mai 1972
Zervos XXXIII, 372

Linie und die Fläche. Diese können nebeneinandergesetzt oder in Lagen übereinander geschichtet werden. Weitere charakteristische Gegensatzpaare sind Geradlinigkeit und runde Formen, Linearität oder Flächigkeit und Plastizität sowie Stark- und Vielfarbigkeit auf der einen, homogene Tonigkeit in den Farben auf der anderen Seite. Einige Bilder Picassos wirken wie Grisaillen. Aus diesen einfachen Grundelementen oder Grundstrukturen entwickelt Picasso durch je wechselnde Akzentuierung und Kombination kaleidoskopartig reiche Möglichkeiten. Es gibt Gemälde, die eher linear, netzartig strukturiert sind neben anderen, stärker aus pastosen, cremigen Pinselstrichen und Farbflächen entwickelten. Besitzen einige Bilder eine eher konstruktive Leichtigkeit, so andere mehr plastische Schwere. Ausgesprochen ›weiche‹ Bilder stehen ›harten‹, ›voluminöse‹ ›spröden‹ gegenüber. Picasso als Zeichner, als Konstrukteur linear-räumlicher Gebilde wie als Bildhauer wird auch in den Gemälden spürbar. Er trägt die linearen und flächigen Elemente nicht nur plan auf die Leinwand auf und läßt sie nicht unverbunden nebeneinander ›auf‹ ihr stehen, sondern ein Blick auf einzelne Bildpartien zeigt, daß er besonderen Wert darauf legt, sie miteinander zu verbinden, zum Beispiel lineare Elemente in Flächen einzubetten oder lineare Elemente aus Flächen hervorgehen zu lassen. Dadurch wird eine nur oberflächlich ornamentale, dekorative Flächigkeit und Zweidimensionalität vermieden. Dieses Verfahren des Ineinanderarbeitens bereichert die Flächigkeit des Bildes um plastisch-reliefhafte und räumliche Vertiefungen.

Mit dem Charakter der Bildfiguren wie der Bilder, sich selbst zu zeigen und zu präsentieren, hängt es zusammen, daß ihre räumliche Tiefe sehr gering ist. Die Bilder sind zwar nicht flach, aber trotz räumlicher Vertiefungen, Überlagerungen, Überschneidungen und Reliefierung sind sie doch auch betont flächig. Die Rückseiten der dargestellten Köpfe und Figuren sind für den Betrachter nicht vorstellbar, sind sie doch nicht als Figuren *im* Raum dargestellt. Gesichter und Figuren sind gleichsam dem Betrachter, ihn bedrängend, ›entgegengeklappt‹, so wie sie der Künstler selbst empfunden hat. Schon die frühen Werke Picassos der Blauen und der Rosa Periode sind betont flächig. Diese Flächigkeit ist, nimmt man die Bilder bewußt wahr, wesentlich stärker als in der Erinnerung, die man von diesen Bildern hat. Die fehlende Tiefenräumlichkeit kann im Spätwerk in einzelnen Fällen zu eigenartigen Figurenlagen innerhalb des Bildes führen und beim Betrachter zur Unsicherheit, sie angemessen zu deuten. Was wie eine Figur über Kopf erscheint, ist von Picasso als eine liegende Figur gemeint.[263] Die fehlende Tiefenräumlichkeit macht es auch schwierig, bei einigen Bildern zu entscheiden, ob eine stehende oder eine sitzende Figur gemeint ist. Man darf annehmen, daß Picasso eine räumliche Eindeutigkeit auch gar nicht im Sinn hat.
Unter den letzten Gemälden finden sich Bilder mit großflächigen, homogenen Farbpartien. Man kann für einen Augenblick den Verdacht haben, als wolle Picasso, durch Werke anderer Künstler herausgefordert, Elemente einer abstrakten Farbmalerei seiner ganz unabstrakten, figürlich bestimmten Kunst einverleiben, aber man erinnert sich dann doch sogleich daran, daß er bereits in der Spätphase des Kubismus mit farbigen geometrischen Flächen und collagierten Papieren gearbeitet hat. Die bloße Abstraktion bleibt dem ganz auf die Figur bezogenen Künstler fremd, denn die »totale Abstraktion ist viel zu weit von den Gefühlen der Menschen entfernt.« (Picasso)[264] »Abstrakte Kunst ist nichts als Malen. Wo bleibt das Drama?« (Picasso)[265]
Ein besonders schönes Beispiel für das Zusammenwachsen und übergangslose Verschmelzen unterschiedlicher Bildelemente ist das Gemälde *Paysage (Landschaft)* (Abb. 15). Es bestätigt die Formulierung von Hélène Parmelin: »Picasso sucht aus einem Farbstrich eine Maleinheit zu machen«[266], also aus einem Einzelelement einen sowohl die gesamte Bildfläche mitkonstituierenden als auch ihr integrierten Bildbestandteil. Es bestätigt auch Picassos Aussage, daß sein Werk »einen gewissen Bezug hat zur sichtbaren Welt«[267], auch wenn die einzelnen Bildzeichen nicht in jedem Fall auf

15
Landschaft
(Paysage)
31. März 1972
Zervos XXXIII, 331
Musée Picasso, Paris

Gegenstände zurückzuführen sind. Der Übergang von tatsächlich wirklichkeitsbezogenen Bildzeichen zu nur scheinbar wirklichkeitsbezogenen, bildautonomen Bildzeichen ist fließend. Auf die Frage, ob Picasso an der ›Bildmaterie‹ interessiert sei, antwortet er: »Die einzige Bildmaterie, die mich interessiert, ist die durch die Arbeit selber entstehende Materie samt ihren Ablagerungen.«[268]
Die malerischen Bildelemente vermitteln dem Betrachter erlebnishaft die Erfahrung, was es – auch handwerklich – heißt zu malen, und sie erzeugen in ihm durch ihre haptischen Qualitäten geradezu über die Augen leiblich eine zweifache Suggestion: Der Betrachter fühlt sich angeregt nachzuvollziehen, wie der Künstler Linien und Farbflächen aufgetragen hat, ein Künstler, von dem Jaime Sabartés schreibt: »Alles ist in ihm in ständiger Gärung, nichts kommt zur Ruhe.«[269] Das Erregende des Herstellungsprozesses wird zum Ereignis. Die einzelnen Pinselstriche als sinnliches Mittel[270] sind weniger gegenstandsbezeichnend als ausdrucksvolle, vom Betrachter in ihren Konvulsionen nachzuvollziehende Spuren der Körper- und Empfindungsbewegungen des Künstlers selbst. In diesem Sinne ist Picassos Wort zu verstehen, wenn er Bildern mimische Qualitäten zuerkennt: »Mimik ist das genaue Äquivalent zur Geste in der Malerei, durch die du einen geistigen Zustand vermittelst – keine Beschreibung, keine Analyse, keine Worte.«[271] Nicht nur eine abgebildete Figur etwa zeigt dem Betrachter etwas, sondern der Maler offenbart sich diesem in den durch den Schaffensakt entstandenen Bildgestalten.
Die zweite Suggestion, die sich dem Betrachter mitteilt, ist eine Art von Selbstmitteilung der Bildelemente und der Darstellungsmaterie, als besäßen sie eine lebendige Aktivität aus sich heraus, als vollzögen Linien, gespeist von eigenen Energien, ihre Bewegungen, als flösse und ströme die Farbe nach eigenem Willen.

Auch die letzten Bilder Picassos bestätigen mit Einschränkungen die Beobachtung von Françoise Gilot der »Unterordnung der Farbe unter die Form«.[272] Picassos »geometrisches Denken« habe Matisse nicht befriedigt.[273] Die Farbe Schwarz, von der seine bildlichen Lineamente einen hohen Anteil enthalten, symbolisiert für Picasso »das Drama der Urmaterie, aus der sich Welten erschaffen ließen.«[274]
Daß er ein großer Zeichner sei, dessen war sich Picasso sicher, ob ein großer Maler, dessen nicht so sehr. Man würde jedoch Picasso Unrecht tun, wenn man ihn als Maler geringschätzen würde, auch wenn er sich vom Maler Matisse grundlegend unterscheidet. In den beiden Büchern von Françoise Gilot,[275] die sich ja selbst als Malerin betätigt hat, finden wir ausgezeichnete fachliche Beobachtungen über das Besondere der Malerei von Matisse. Sie zitiert auch, worin Picasso die Qualitäten von dessen Malerei sieht: »In Matisses Werk schaffen die Vibrationen, die durch das Zusammenspiel eines ganz bestimmten Violetts und eines ganz bestimmten Grüns verursacht werden, eine dritte Farbe. Das ist Malerei.«[276] Picasso weiß sehr genau, was seine Malerei von der seines Freundes Matisse unterscheidet. Es sind Unterschiede in der Beschaffenheit und damit in der Funktion der Farbe innerhalb der Beziehungsstruktur der Farben auf dem Bild. »Die Tatsache, daß sich auf einem meiner Bilder ein gewisser roter Fleck befindet, ist nicht das Wesentliche des Bildes. Das Bild wurde unabhängig davon gemalt. Du könntest das Rot wegnehmen, und es wäre immer noch das Bild da. Aber bei Matisse ist es undenkbar, daß man einen Fleck Rot – und sei er auch noch so klein – unterdrückt, ohne daß das Bild sofort in sich zusammenstürzt.«[277] Daraus spricht nicht nur eine unterschiedliche Kennzeichnung, sondern auch Bewunderung für den einzigartigen Maler Matisse, dem er sich vermutlich auf diesem Felde unterlegen fühlt. »Es gibt keinen schlechten Matisse.« (Picasso)[278]
Sieht man jedoch näher auf Picassos letzte Gemälde, gewahrt man sehr eigene Qualitäten, die ihn neben seinen Verdiensten als Zeichner und Bildhauer auch als großen Maler ausweisen. Seine Möglichkeiten wechseln zwischen einer gewissen direkten, aggressiven

Buntheit und zarten Farbvalenzen oder einer Ton-in-Ton-Malerei, wie er sie schon in der Blauen und in der Rosa Periode oder auch im Kubismus ausgeübt hat. Die Farben klingen, wie die Linien- und Bildelemente auch, eher hart gegeneinander als zusammen. Was die Bilder Picassos von denen von Matisse in der Farbe unterscheidet, unterscheidet sie auch im Lineament und in der Beziehung der Bildgegenstände zueinander. Picasso ist eher als ein Graphiker oder auch Plastiker zu verstehen, der mit Farbe umgeht, als ein Farbmaler wie Matisse. Er kümmert sich mehr um Darstellungsprobleme als um das Eigenleben der Farbe, der Matisse geduldig zur Existenz und zur Entfaltung verhelfen wollte.

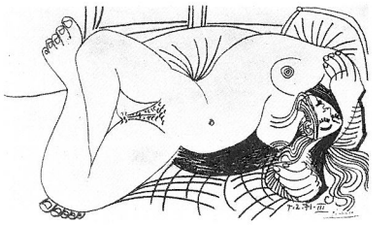
»Picasso ist«, schreibt Hélène Parmelin, »von einer Leidenschaft zur Wirklichkeit besessen, die alles verschlingen möchte. Alles müßte sich dazu hergeben, zu Malerei zu werden.«[279] Picasso ist immer am Gegenständlichen, am Dinglichen, am Körperhaften interessiert. Ihm »hat das Gegenständliche noch niemals Angst gemacht.«[280] Indem er mit seiner Kunst Bezug zur Gegenständlichkeit aufnimmt, weiß er zugleich, daß sein Ziel nicht in Abbildlichkeit liegen kann. »Ich bemühe mich immer um Ähnlichkeit… Ein Maler muß die Natur beobachten, darf sie aber nie mit der Malerei verwechseln. Natur ist nur mit Hilfe von Zeichen in Malerei übersetzbar.«[281]

Dennoch ist die Farbe bei Picasso kein nur das strukturelle Netz ausfüllendes Element. Picasso trennt vielmehr häufig die Ebene der Linien von den Farbflächen. Dies bewirkt, daß Farbflächen zusammenziehen können, was linear unterschieden ist, wie in umgekehrter Entsprechung lineare Netze zusammenziehen, was farblich getrennt ist. Die Farben nehmen den Linien das Trennende. Diese gegeneinander verschobenen Überlagerungen zweier Ebenen führen zu plastisch-räumlichen Wirkungen, das Differenzgefühl allerdings bleibt bestehen, und es kommt niemals zu einer harmonisierten Versöhnung dieser verschiedenen Bildelemente und -strukturen.

Trotz der Gegenständlichkeit erfährt der Betrachter die Gemälde Picassos auch als eine an visuellen Ereignissen reiche Malerei, bei der er deren sehr veschiedenartige Möglichkeiten, in den letzten Jahren auch die Möglichkeiten der schnell trocknenden Acrylfarbe, überlegt ausspielt. Er trägt sie pastos auf, aber auch dünn, lavierend, einer Untermalung ähnlich. Manche Farbflächen sind fest, andere frei und flüssig. Der Charakter von Farbe und Farbauftrag ist das eine Mal cremig, das andere Mal trocken. Picasso setzt die Farbe mit Bestimmtheit, kann sie aber auch, ihrer eigenen materiellen Schwere folgend, als ob sie ein Eigenleben führe, herabrinnen lassen. Er fügt Farben getrennt nebeneinander, läßt sie sich aber auch an anderen Stellen miteinander verbinden. Er sucht glatte Oberflächen, ebenso aber belebt er Flächen durch streifige Pinselstriche oder Einkratzungen.

Françoise Gilot hat sehr gut das Verfahren Picassos beobachtet, im Unterschied zu Matisse »die Arabeske als dynamischen Wirbel zur Definition des Volumens und nicht nur als organische, auf die lyrische Expansionskraft der Farbe auf der Leinwand bezogene Form einzusetzen.«[282] Auch kann Picasso die Farbe in sinnbildlicher wie in emotionaler Absicht gebrauchen. So durchmißt er mit Hilfe von Farben die Skala sehr unterschiedlicher Gefühlslagen. Wo immer der Betrachter seine Augen auf der Farboberfläche herumwandern läßt, er wird sie in der Regel überall als belebt – und deshalb auch belebend –, als sinnlich und die Sinne ansprechend erfahren.

Welches malerische Ziel Picasso in seinen letzten Gemälden anstrebt, geht aus dem von Hélène Parmelin überlieferten Ausspruch des Künstlers hervor: »›Das Schrecklichste ist, wenn man nicht arbeiten kann.‹ Und immer wieder der Satz: ›Es scheint, daß ich mich einer Sache nähere.‹ In diesen Bildern (den letzten Bildern von Avignon) ›gelingt es mir, Dinge zu sagen.‹ ›Ich habe erst begonnen.‹ ›Was nötig wäre, das ist, das Natürliche zu finden…, das Mittel, die Sache natürlich zu machen. Daß die Malerei intelligent ist, daß sie dasselbe wie das Leben wird. […]‹ Er lachte und sagte, daß er vielleicht niemals ›so sehr Maler‹ gewesen sei wie in seinen letzten Bildern.«[283] »Wir müssen nach etwas suchen«, erklärte er, »das alles von sich aus entwickelt, etwas Natürliches, nichts



16
Liegender Akt
(Nu couché)
7. Februar 1971
Zervos XXXIII, 37

17
Sitzende Frau
(Femme assise)
3. Juni 1972
Zervos XXXIII, 406

18
Mann mit Schaf, Melonenesser und Flötist
(Homme à l'agneau, mangeur de pastèque et flûtiste)
20. Januar 1967
Zervos XXVII, 428
Sammlung Ludwig

Hergestelltes, es muß sich entfalten, wie es ist, in seiner natürlichen Form, und nicht in seiner Kunstform.«[284]

Auch im Alter ist Picasso ein unablässiger Zeichner. Nach der Operation setzt er zunächst wieder mit Zeichnungen ein. Einige Zeichnungen entstehen im April, später dann druckgraphische Blätter. Zu malen beginnt Picasso erst wieder im Februar 1967. Das letzte Gemälde ist auf den 1. Juni 1972 datiert. Danach entstehen nur noch Zeichnungen, deren letzte am 12. November 1972. Diese Zeichnungen der Monate Oktober und November sind merklich ungleich und wechselhaft im Stil und in der Qualität. Es gibt Blätter mit zartem, wie suchendem Strich, es gibt solche, die eher unkontrolliert erscheinen, eine Zeichnung läßt deutliche Rückgriffe auf kubistische Stilmittel erkennen, es finden sich Darstellungen mit betont häßlichem Strich, es gibt aber ebenso auch ganz sicher disponierte, souveräne und reich strukturierte Zeichnungen, in denen sich Picasso noch immer auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigt.
Daß die Zeichnung für Picasso bis zuletzt ein wichtiges und eigenständiges künstlerisches Medium ist, gibt sich vor allem schon aus der beträchtlichen Größe der Blätter zu erkennen. Hinzu kommt manches Mal ihre bildmäßige Wirkung durch den Einsatz von Farbe. Das hebt die Zeichnungen über den Charakter kleiner, privater Blätter, über die der Künstler sich in Zwiesprache beugt, hinaus und gibt ihnen einen Rang, der dem von Gemälden angenähert sein kann. Im Oktober 1943 schreibt Brassaï über neue Zeichnungen Picassos: »Noch nie war sein Strich so schön, bald locker, bald betont, so voll atemloser Sinnlichkeit.«[285] Diese Kennzeichnung behält auch später noch Gültigkeit. »Unter der fieberhaft geführten Feder kann er sich völlig zwanglos entfalten … Dort, glaube ich, tritt sein Genie am unmittelbarsten zutage…«[286]
Das letzte bekannte Skizzenbuch, aus der Dation Jacqueline Picasso stammend, ist aus dem Jahre 1966 und befindet sich heute im Besitz des Musée Picasso in Paris.[287] Es zeigt stilistische Merkmale teils des Klassizismus, teils in der Manier Rembrandts und teils karikaturhafte.
Der Blick auf die Zeichnungen der letzten Jahre zeigt, daß Picasso auch im Alter trotz Schwankungen ein großer Zeichner geblieben ist. Diese Zeichnungen verdeutlichen, klarer noch als die Gemälde, bei den Frauendarstellungen die äußerste Gegensätzlichkeit der beiden Typen: auf der einen Seite schönlinige, lichte, schattenlose, aus dem Klassizismus entwickelte, erotisch anziehende Gestalten (Abb. 16). Man erinnert sich an Picassos schöne Formulierung: »Ja, die Strichzeichnung hat ihr eigenes, geschaffenes und nicht ein nachgeahmtes Licht.«[288] Diese Zeichnungen erinnern besonders stark an die Linienkunst der *Suite Vollard* von 1930–1937. Die Lineamente verselbständigen sich jedoch niemals zur Kalligraphie, denn die Linien haben ihren Ursprung immer in natürlichen Formen und wirken formbildend und formbestimmend.
Diesem Frauentyp stehen in den allerletzten Jahren fast ausschließlich wie ein Gegenpol Darstellungen von schreckenerregenden weiblichen Gestalten mit hartem Umriß gegenüber, oft mit ›häßlichem‹ Strich gezeichnet (Abb. 17), düster, verschattet und eingedunkelt, aus dem Surrealismus unter Einsatz auch kubistischer Darstellungsmittel entwickelt. Auch in das Medium der Zeichnung bannt Picasso seine gegensätzlichen Erfahrungen mit Frauen. Sein äußerst ambivalentes Verhältnis spricht aus diesen Blättern, in denen er sowohl seinen idealisierenden Wunschbildern als auch seinen ängstigenden Alpträumen bildhafte Gestalt gibt. Marie-Thérèse lebt in den spätesten Zeichnungen fort. Hélène Parmelin schreibt: »Sicherlich dürfte jemand, der bis dahin keine Ahnung davon hatte, in Picassos Nähe schnell darüber belehrt werden, daß es in der Kunst weder Scham noch eine Grenze, weder ein Vertuschen noch Erklärungen, kein Zurückweichen oder Mitleid gibt. – Ganz besonders, wenn es um Leben und Tod geht, um einen Stierkampf oder um die Liebe.«[289]

Unter thematischen und ikonographischen Gesichtspunkten betrachtet ist die letzte Schaffensphase Picassos von einer bemerkenswerten Vielfalt, die aber nicht ausufert und sich verliert. Es bleibt für Picasso gültig, was er früher einmal gegenüber Françoise Gilot geäußert hat: »Wenn du die Geschichte der Malerei verfolgst, wirst du höchstens zwanzig große Themen entdecken. [...] Innerhalb verschiedener Zivilisationen und Religionen wiederholen sich immer wieder Themen, die einen auf gemeinsamer menschlicher Erfahrung beruhenden biologischen Aspekt darstellen und im Rahmen der herrschenden Ideologie der Zeit und des Ortes behandeln. Ein Thema ist, wie du siehst, etwas Universelles. Es verkörpert notwendigerweise eine wichtige Phase der menschlichen Entwicklung. Geburt, Leiden, Tod: Das sind große Themen.«[290] André Malraux schreibt, Picasso »glaube an Themen – vorausgesetzt, er könne sie in Sinnbildern ausdrücken [...]. Themen nannte er [...] Geburt, Schwangerschaft, Leiden, Liebespaar, Tod, Revolte, vielleicht auch den Kuß.«[291]
Picassos Themen im Alterswerk sind eher ›konventionell‹, nicht was die Darstellungsweise, sondern die Themen betrifft, und stehen ganz in der Tradition der Malerei: sitzende und liegende Akte, Köpfe, sitzende und stehende Figuren, Paare nebeneinander oder sich küssend, Mutter und Kind, Musikanten und Männer in Kostümen, wie auf alten Portraits auf Stühlen sitzend, Stilleben und die Landschaft. Daß man den Eindruck einer zwar reichen, nicht aber oder kaum zersplitterten Vielfalt gewinnt, hängt sicher zum einen damit zusammen, daß es Themen sind, die Picasso zum Teil bereits in seinen früheren Werkperioden behandelt hat, vor allem aber mit seiner besonderen Produktionsweise, die sich schubweise eines neuen Bildtypus, eines neuen Themas annimmt, um es in verschiedenen Facetten durchzuspielen, bis sich für ihn die Gestaltungsvarianten erschöpft haben. Dies führt zu sich deutlich voneinander abhebenden Werkgruppen. Im Jahre 1969 etwa begegnen wir bei den Gemälden den Rauchern, den frontal Sitzenden, den Liebespaaren, den Kuß-Bildern, den Musketieren. »Picasso hatte diese Musketiere während seiner letzten Krankheit in einem Rembrandt-Bildband gefunden, hat Jacqueline gesagt.«[292] 1971 sehen wir Harlekinköpfe und Männerköpfe.
Gewiß sind die ikonographischen Themen mit Bedacht auf eine sinnbildliche Bedeutung hin gewählt, deren genauere inhaltliche Bestimmung sich jedoch nicht aus dem allgemeinen Typus, sondern aus der jeweils einmaligen bildlichen Formulierung ergibt. Brassaï weiß, wie sehr Picasso schon immer der Zirkus, die Welt der Akrobaten und Dressurreiterinnen, fasziniert hat.[293] Für Françoise Gilot ist es klar, »daß Pablo seit jeher seine Rolle im Leben – ja sogar sein Schicksal – mit dem Schicksal anderer einsamer Künstler identifiziert hatte: der anonymen Akrobaten und Artisten, die er so ergreifend in den Bildern und Folgen der *Saltimbanques* dargestellt hatte; der Matadore, deren Kämpfe er zu seinen eigenen gemacht hatte und deren Drama, bis in die Details ihres technischen Rituals hinein, er fast in jede Phase seines Lebens und Werkes zu übertragen schien.«[294] Es ist wie beim Schauspiel. Picasso scheint sich mit bestimmten Typen einer Commedia dell'arte zu identifizieren und seine persönlichen Empfindungen nicht nur als individuelle, sondern als allgemeine und menschentypische zu erfahren.
Liegende Akte und die Darstellung von Mutter und Kind erwecken die Vorstellung von Fruchtbarkeitsgöttinnen und Muttergottheiten. Sowohl in den Themen des Flötenspielers wie des Melonenessers (Abb. 18), Bilder arkadischen Inhalts, verbergen sich vermutlich sexuelle Anspielungen. »Alles hat eine verborgene Bedeutung.« (Picasso)[295] Dies gilt wohl auch für die Darstellungen genußvoll rauchender Männer (Abb. 19), Bilder mit Gestalten, die für Picasso vielleicht eine sinnbildliche Bedeutung und kompensatorische Funktion besitzen. »Das Alter hat uns gezwungen, das Rauchen aufzugeben, aber das Verlangen bleibt! Und genauso ist es mit der Liebe. Wir tun es nicht mehr, aber das Verlangen ist immer noch in uns!«[296] Blumenstilleben, strotzend vor Vitalität, stecken voller Anspielungen auf Sexualsymbole und sind Picassos anthropomorphen Stilleben verwandt (Abb. 20).

19
Mann mit Pfeife
(Homme à la pipe)
13. Oktober 1968
Zervos XXVII, 341
Galerie Louise Leiris, Paris

20
Blumen und Männerbüste mit Schirm
(Fleurs et buste d'homme au parapluie)
14. November 1968
Zervos XXVII, 373
Privatsammlung

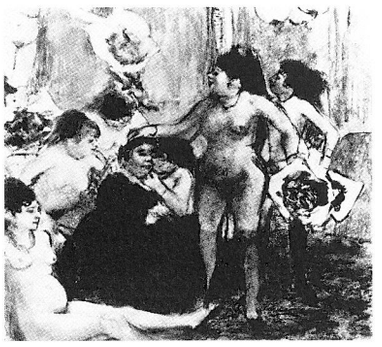
Die späten Bilder Picassos vermitteln dem Betrachter den Eindruck von großer Ungebundenheit, von Freiheit, die bei diesem Künstler demonstrative und provokatorische Züge tragen kann, das heißt ein Element des Gewaltsamen bleibt immer spürbar; entspannte Gelassenheit, abgeklärte Altersweisheit werden nie erreicht. Der hohe Erregungsgrad der Affekte bleibt bestehen, und wie bei dem Gemälde *Le baiser (Der Kuß)* (Kat.-Nr. 17) finden die inneren, oft überhitzten Gefühlsstürme ihre sichtbare Gestalt und ihren Ausdruck in bildhaften Erregungsformen. Gelassenheit und Abgeklärtheit sind bei Picasso auch nicht zu erwarten, findet sich doch bei Hélène Parmelin ein Hinweis auf den oppositionellen Geist des Künstlers, gefaßt in die knappe Formulierung: »Picasso sah, daß man, wenn man arbeitet, stets dagegen sein muß. Alles muß man ›dagegen machen‹. Niemals dafür.«[297] Dem läßt sich eine weitere Aussage Picassos anfügen: »Freiheit, das ist mühsamer, als man denkt.«[298]
Die Demonstration von Freiheit sieht Picasso dadurch erschwert, daß es aus seiner Sicht kaum noch anerkannte künstlerische Regeln gibt, daß ihm also der Widerpart fehlt, dem gegenüber er seine Freiheit behaupten und sich durchsetzen kann: »Heute sind wir in der unglücklichen Lage, keine Ordnung und keinen Kanon mehr zu haben, die die künstlerische Produktion bestimmten Regeln unterwerfen.«[299] Picasso ist also herausgefordert, aus eigener Kraft Widerstände aufzubauen und sich selbst Widerpart zu sein: »Gegen die Moden, gegen sich selbst, gegen jede Methode, gegen jede Konvention, gegen seine eigene Könnerschaft und mit ihr, gegen seine Fähigkeit, was es auch sei zu malen, und mit ihr.«[300] »Immer suchen muß man. Nie darf man mit sich selbst zufrieden sein. […] Auf niemanden soll man hören und sich durch nichts beeinflussen lassen.«[301]
Jaime Sabartés, Picassos ›Eckermann‹, vertritt – einer Idee des Künstlers folgend, wie er bezeugt – die These, »daß der echte Künstler ein völliger Ignorant sein müsse; denn das Wissen behindere, trübe die Sehkraft und hemme die Ausdrucksfähigkeit, da dadurch die Ursprünglichkeit verloren gehe.«[302] Er behauptet infolgedessen, »im Kampfe für die Kunst seien die ingeniösen Waffen, wie sie in den offiziellen Kunstschulen geschmiedet würden, nicht nur unwirksam, sondern sinnlos, ungeeignet und hinderlich, wenn nicht gar schädlich, denn die schwerfälligen Regeln und starren Methoden seien ein Hemmschuh für die Entfaltung der Persönlichkeit.«[303] Er erklärt, »der Ausdruck sei nur unverfälscht, wenn er unmittelbar vom Künstler herrühre […]. In den Werken der Primitiven, die wir in den Museen betrachten, meinen wir unsere Theorie bestätigt zu finden; zeugen sie doch von einer Unschuld, die durch nichts Künstliches befleckt wird […]. Wir unterstreichen die Ehrlichkeit seines neuen Stils, indem wir erklären, daß wir kindliches Gestammel einer akademischen Rhetorik und volltönenden Beredsamkeit vorzögen.«[304]
Wenn auch Jaime Sabartés dabei frühe Bilder Picassos im Auge hat, so läßt sich diese Aussage doch gleichermaßen auf Picassos späte Bilder beziehen.
Die Maler leben nicht mehr innerhalb einer Tradition, »und so muß jeder von uns alle seine Ausdrucksmöglichkeiten neu erschaffen. Jeder moderne Maler hat das vollkommene Recht, diese Sprache von A bis Z zu erfinden. Kein Kriterium kann a priori auf ihn angewandt werden, weil wir nicht mehr an strenge Maßstäbe glauben. In gewissem Sinn ist das eine Befreiung, aber gleichzeitig ist es eine ungeheure Begrenzung, denn wenn die Individualität des Künstlers beginnt, sich auszudrücken, verliert er das, was er an Freiheit gewinnt, an Ordnung. Und wenn du nicht mehr in der Lage bist, dich einer Ordnung zu unterwerfen, dann ist das im Grunde ein gefährlicher Nachteil.« (Picasso)[305]

Picasso hat sich trotz der revolutionären Brüche, die er immer wieder mit künstlerischen Konventionen und auch mit seinen eigenen vollzogen hat, dennoch als ein Künstler in einem starken, in die Geschichte zurückreichenden Traditionsstrom verstanden, als Maler in der Tradition der großen europäischen Malerei, wie er sie im Prado oder im

Louvre sehen konnte. »Picasso [...] hat oftmals gesagt: ›Mir ist, als ob Delacroix, Giotto, Tintoretto, El Greco, alle diese alten und auch die neuen Maler, die guten sowohl als auch die schlechten, die abstrakten und die nichtabstrakten, – als ob alle diese Maler hinter meinem Rücken stünden und mir während der Arbeit zusähen.‹«[306] Auf der Rückseite des Gemäldes[307] *Le Mousquetaire (Der Musketier)* von 1967 (Abb. 21) hat er die Namen dreier Künstler als Bezugspersönlichkeiten aufgeschrieben: El Greco, Velázquez und Rembrandt.
Die Bedeutung der Monotypien von Edgar Degas mit Darstellungen aus dem Bordell (Abb. 22) für Picassos späte Graphik ist bekannt. Daß er Matisse höher als jeden anderen zeitgenössischen Künstler schätzte, wissen wir. »Wie oft hatte Pablo Picasso erklärt: ›Wenn Matisse einmal tot ist, werde ich über vieles mit niemand mehr reden können‹ und hinzugefügt: ›Genau besehen ist da nur Matisse.‹«[308]
Gegenüber Françoise Gilot hat sich Picasso über van Gogh geäußert: »Angefangen mit van Gogh sind wir alle, so groß wir auch sein mögen, in gewissem Maße Autodidakten – man könnte fast sagen, naive Maler. Die Maler leben nicht mehr innerhalb einer Tradition, und so muß jeder von uns alle seine Ausdrucksmöglichkeiten neuerschaffen. [...] Sobald wir sahen, daß das kollektive Abenteuer eine verlorene Sache war, mußte jeder einzelne von uns sein individuelles Abenteuer finden. Und das individuelle Abenteuer geht immer auf das eine zurück, das der Archetyp unserer Zeit ist: das Abenteuer van Goghs – ein im wesentlichen einsames und tragisches Abenteuer. Deshalb habe ich vorhin gesagt, daß wir alle Autodidakten sind.«[309] Aus dem Ton, in dem Picasso über van Gogh spricht, läßt sich heraushören, in wie starkem Maße er sich mit diesem Künstlerschicksal identifiziert.
Picasso hat van Gogh aufs höchste verehrt und geliebt:[310] »[...] nur Cézanne und van Gogh verändern sich nie in Picassos Werturteil. Im Gegenteil.«[311] Unter den Begründern der modernen Kunst standen ihm Cézanne und van Gogh am höchsten, nicht nur wegen ihres Ranges, sondern auch wegen ihrer Psyche: »Was unser Interesse erzwingt, ist Cézannes Unruhe: Sie ist Cézannes Lehre! Und die Qualen van Goghs – *die* sind das wahre Drama des Mannes! Alles andre ist Schwindel.«[312]
»Ständig spricht Picasso von van Gogh, denkt an ihn, stellt ihn oft und nicht ohne Bitterkeit der satten und selbstzufriedenen Arroganz des heutigen Malbetriebs gegenüber, wie wir ihn erleben. Für Picasso ist van Gogh der Maler mit dem exemplarischen Leben bis ans Ende unter Einschluß seines Todes.«[313] »Ich glaube nicht, daß irgendein anderer Künstler dieser Erde, van Gogh vielleicht ausgenommen, jemals während jeder Sekunde seines Lebens den Eindruck so völligen Einsseins mit der schöpferischen Arbeit vermittelt hat.«[314]
Es kann nicht anders sein, als daß Picasso der abstrakten Kunst ablehnend gegenüberstehen muß. »Für Picasso [...] ist die Avantgarde stets vorn, und für ihn ist es schon lange her, daß aus der abstrakten Malerei der letzte Tropfen gepreßt worden ist.«[315] »Man muß aber mehr Einzelgänger sein als jemals«, schreibt Hélène Parmelin, sich in Picassos Situation der Selbstbehauptung gegenüber den ihm nachfolgenden Künstlergenerationen hineinversetzend, »beharrlicher als jemals zuvor. Und sich nicht darum scheren, was die Welt dazu sagt, wenn man zum Beispiel Figuren malt in einer Zeit, da kein Mensch mehr Figuren malt.«[316]

Man kann versuchen, die psychische Lage des sehr alten Picasso nachzuempfinden, indem man sich seine letzten Werke, die von elementarem physischem Leben zeugen, vor Augen führt und aus ihrer Gestalt Schlüsse zieht. Picasso nimmt sich unerhörte Freiheiten heraus und verzichtet auf alle Vorsicht. Er entäußert sich dessen, was tief in ihm ist. Man hat das Gefühl, daß er, der für sich selbst immer Freiheiten beanspruchte, sich im Alter erst recht sagt: Jetzt kann ich unbekümmert in aller Offenheit malen und zeichnen, schonungslos und ungeschönt, jetzt brauche ich meiner Emotionalität keine

21
Der Musketier
(Le mousquetaire)
28. März 1967
Zervos XXV, 323
Sammlung Ludwig



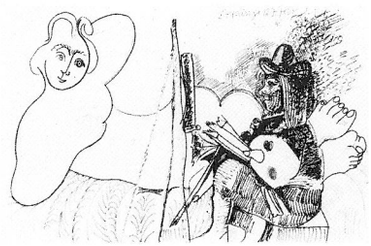
22
Edgar Degas
Der Namenstag der Wirtin
(La fête de la patronne)
1878/1879
Musée Picasso, Paris

Zügel mehr anzulegen, jetzt kann ich darstellen, was ich will, jetzt kann ich alles wagen, jetzt muß ich keine Rücksicht mehr nehmen und brauche keinem Rechenschaft abzulegen, jetzt muß ich nicht mehr gefallen, jetzt muß ich nicht mehr verkaufen. Eine solche Freiheit läßt auch Flüchtigkeiten und Gleichgültigkeiten zu.
Picasso bleibt ein radikaler Künstler, der auch im Alter nichts abmildert oder Kompromisse eingeht. Seine Werke sind frei von Empfindsamkeiten. Er verzichtet auf die technischen und formalen Verfeinerungen eines ›schönen Handwerks‹ und bekennt sich zu einer betont ›unästhetischen‹ Malerei. Er steht nicht mehr unter dem Zwang des Suchens nach den besten Möglichkeiten, scheut nicht Risiken und auch nicht ein mögliches Mißlingen. Er wagt lauter ›erste‹ und einzige Versuche, die sich nicht eigentlich verbessern und beim Scheitern wiederholen lassen, denn was er einmal geschaffen hat, vernichtet er niemals.
Es gehört Mut dazu, rechtzeitig haltzumachen, auch unharmonische Partien stehenzulassen, keine ästhetisierenden Korrekturen auszuführen und auf ›optimale‹ Lösungen zu verzichten, denn das aus dem Augenblick Gemachte kann, bei einem Künstler mit der Erfahrung Picassos, unübertreffbar bleiben. Picasso arbeitet immer auch gegen sich selbst, er steht zu dem, wie er es gemacht hat, ist hart gegen sich und scheint sich auch selbst weh zu tun. Alle formalen Mittel, mit denen er ganz offen arbeitet, werden mit kenntnisreichem Willen eingesetzt, um die Intensität so weit wie irgend möglich zu steigern und sie dann auszuhalten. Das Erregende des Herstellungsprozesses erscheint wie ein Ereignis. Das gibt auch den letzten Bildern eine eigentümliche alterslose Frische und Direktheit und vermittelt dem Betrachter, auf welche Bilder und welche Bildpartien er immer sieht, ›visuelle Sensationen‹.
Picasso bleibt auch im Alter seiner Maxime treu: »Man muß die Leute aufwecken. Ihre Art und Weise, die Dinge zu identifizieren, umkrempeln. Man müßte unannehmbare Bilder schaffen. Damit die Leute schäumen.«[317] Für Hélène Parmelin kommt in dieser aggressiven Haltung Picassos Vorstellung von Männlichkeit zum Ausdruck: »Die ganze Malerei Picassos verherrlicht die Männlichkeit, doch sie verherrlicht sie nicht nur, sie bringt sie auch, wie das ganz natürlich ist, mit der Macht, der Gewalt in Verbindung, auch mit der Zerstörung und dem Sieg. – Auf einem Bild würde er ebensowenig das Geschlecht eines Mannes wie die Brust einer Frau unterdrücken.«[318] Picasso verteidigt das zerstörerische Element in seiner Kunst und in seinem Leben. »Alle Welt kritisiert mich, weil ich den Mut habe, mein Leben in aller Öffentlichkeit zu leben, vielleicht mit mehr Zerstörung darin als bei den meisten anderen, sicher aber auch mit mehr Sauberkeit und Wahrheit.«[319] »Noch mehr ärgert es mich, daß jeder denkt, ich sei ohne Kultur, nur weil ich ungehemmt bin und nach meiner Façon lebe.«[320]
Nochmals: Dies alles läßt einen abgeklärten, ausgereiften, das Lebenswerk abrundenden Altersstil nicht erwarten. Im Gegenteil, Picasso verliert nie ganz die Züge jugendlicher Unausgereiftheit und distanzloser Direktheit. Seine Kunst als Sublimierung zu werten, liegt fern, wenn darunter Verfeinerung verstanden, ist aber zutreffend, wenn darunter Verwandlung oder ›Verschiebung‹ verstanden wird. Douglas Cooper, der frühere Freund Picassos und spätere scharfe Kritiker seiner letzten Werke, schreibt, daß Picasso »fortwährend seine Kunst durch Entdeckungen in Form und Ausdruck zu erneuern suchte« und daß er »immer noch mehr von dem wiedergeben wollte, was er wußte, gesehen und erfahren hatte unter den Menschen und in der Welt, in der er lebte. – Das erklärt vielleicht die Tatsache, daß Picasso nie, wie so viele alte Männer, in irdischen Dingen der Resignation verfiel und daß er auch nie einen reichhaltigen, bedeutungsschweren und geistig reifen Stil oder eine Art der Malerei entwickelte, die eine tiefere Einsicht im hohen Alter bekundet. Denn sich um die Chance zu bringen, von irgendeiner möglichen Entdeckung im Bereich von Thematik oder Stil zu profitieren, wäre mit dem Akzeptieren von Stagnation, seiner eigenen Vorbereitung auf den Tod gleichbedeutend gewesen.«[321]

Auch in hohem Alter sucht Picasso noch immer nach Neuerfindungen, statt sich mit dem Wiederholen von Bewährtem zufrieden zu geben. »Sein Leben macht manchmal Sprünge, aber immer nach vorn. Man darf daher nicht erschrecken, wenn man sieht, daß sich eines seiner Bilder nicht mit den konventionellen Begriffen vereinbaren läßt, denn er wird bald noch ungewöhnlichere Werke produzieren, uns dadurch vor den Kopf stoßen und uns auf diese Weise den Kontrast deutlich machen, mit dessen Hilfe wir das zu würdigen vermögen, was wir zuvor herabgesetzt hatten. – Picasso sagt es auf die paradoxale Art und Weise, die ihm eigen ist: ›Mich rettet, daß ich es täglich schlimmer mache.‹«[322]

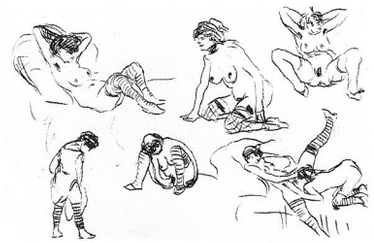
Wenn Jaime Sabartés nur den völligen Ignoranten als echten Künstler gelten läßt, wenn er nur den unmittelbaren, vom Künstler herrührenden Ausdruck als unverfälscht anerkennt und an den Werken der ›Primitiven‹ deren Unschuld rühmt und Naivität und Kindlichkeit einer akademischen Kunst vorzieht,[323] so sind dies Aussagen, die sich nur unter größten Einschränkungen auch auf Picasso beziehen lassen. Seine letzten Bilder sind zwar betont antiakademisch, sie beruhen jedoch – auch wenn für manchen Betrachter der Anschein dagegen sprechen mag – auf einem hohen Kunstverstand und genauen bildkünstlerischen Überlegungen. Sie haben eine solide akademische Ausbildung und eine jahrzehntelange darstellerische und technische Praxis, die die Fähigkeit zu miniaturhafter Präzision und Intensität mit einschließt, zur Voraussetzung. Anders ließen sich die Detailgenauigkeit dort, wo es ihm darauf ankommt, zum Beispiel bei der Darstellung von Augen, Nase, Mund oder der Modellierung der Brüste oder der Angabe des weiblichen Geschlechtes, und feinfühlige Differenzierungen und Zartheiten trotz aller formaler Großzügigkeit nicht erklären. Picasso nutzt durchaus malerische Zufallswirkungen. Er geht mit ihnen spielerisch um und bezieht sie souverän mit einem Minimum an Aufwand in seine eigenen Absichten mit ein.
Edward Quinn sieht Picassos Schaffensprozeß im Alter beschleunigt unter zunehmendem Zeitdruck: »Er wußte ja, daß er nicht mehr viel Zeit hatte, und er strengte sich an, wenn er eine Leinwand malte und immer wieder übermalte, um sie weiter zu vervollkommnen. Auf dem schnellsten Wege wollte er seine Ideen festhalten, wollte sich nur noch auf den kreativen Akt beschränken und alle seine Erfahrungen einbringen. Die Bilder, die so entstanden, erscheinen oft spröde, wie unvollendet…«[324] Dieses Nichtvollendenwollen und Nichtvollendenkönnen ist die Voraussetzung dafür, daß Picasso in seinem Werk und mit sich selbst immer wieder eine Metamorphose vollziehen kann und daß weder er selbst noch sein Werk je zum Stillstand kommen.
Wenn man sich die starken Triebregungen bewußt macht, die vermutlich hohe sexuelle Aktivität des Künstlers, seine spannungsvollen wie beglückenden Beziehungen zu vielen Frauen und sich dann im Gegensatz dazu die Situation des sehr alten Mannes vergegenwärtigt, ist es nicht unerlaubt zu fragen, ob die letzten Bilder nicht auch unter dem Gesichtspunkt der Kompensation von Verlusten und von Unerreichbarem gedeutet werden können (Abb. 23). Auch im hohen Alter ›zeugt‹ Picasso unablässig Bilder, die Züge ekstatischer Erregtheit tragen. Farbmaterie wird gleichsam mit hoher Energie auf die Leinwand geschleudert. Seine sexuellen Obsessionen scheint er in den physischen Akt des Malens zu transformieren. Malen und Lieben setzt Picasso seiner eigenen Aussage zufolge gleich[325] (Abb. 24). Alle Kunst wie alle kulturellen und auch in engerem Sinne sexuellen Äußerungen sind Kompensationen für ein ursprüngliches, nie zu stillendes Verlangen.
Picasso hatte vor dem Alterszustand gegraut: »…wenn wir wollen und nicht mehr können: das ist etwas Schreckliches!«[326] Dabei dachte er vermutlich vor allem an das Versagen der körperlichen und auch der sexuellen Kräfte. Zeit seines Lebens standen bei Picasso sexuelle Potenz und künstlerische Potenz in einem engen Wirkungszusammenhang, sexuelle Erlebnisse stimulierten künstlerisches Schaffen. Indem ihm auch im

23
Büste eines Mannes und weibliches Geschlecht (Buste d'homme et sexe féminin)
25. Juli 1972
Zervos XXXIII, 481

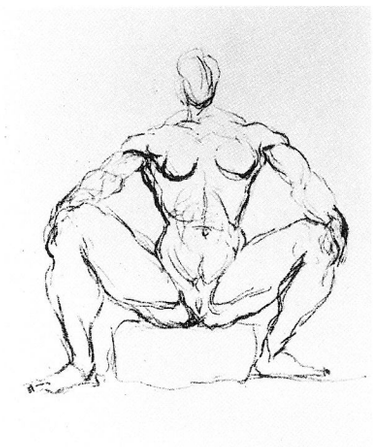


24
Der Maler und sein Modell (Le peintre et son modèle)
12. Juli 1970
Zervos XXXII, 213

25
Sitzender Akt
(Nu assis)
1. Mai 1972
Zervos XXXIII, 373
Sammlung Ludwig



26
Erotische Szenen
(Scènes érotiques)
1905
Musée Picasso, Paris

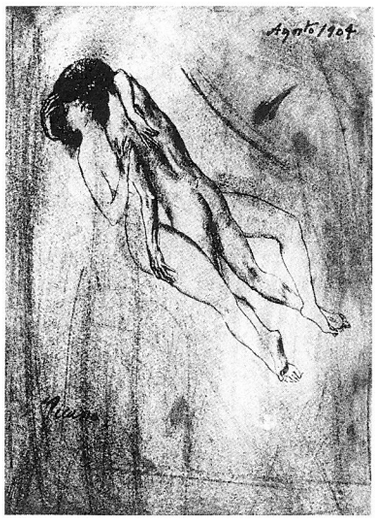


27
Sitzender Akt mit gespreizten Beinen
(Nu assis, jambes écartées)
1907
Zervos XXVI, 26

Alter noch die sexuelle Ansprechbarkeit und das Begehren erhalten bleiben, er sie wohl aber nicht mehr befriedigen kann, ist es denkbar, daß sich Picasso aus tatsächlicher oder drohender und befürchteter Impotenz noch mehr in eine gesteigerte künstlerische Demonstration von Potenz flüchtet, die ja auch seinen Ausdruck von sexuellem Begehren ausmacht. Je älter Picasso wurde, desto jünger sollen die Frauen gewesen sein, die ihn angezogen haben,[327] hoffte er doch auch, das Zusammensein mit jungen Menschen könne sein Leben verjüngen.[328] Das Begehren dieses alten Mannes bekommt dadurch immer mehr den Charakter der Vergeblichkeit.

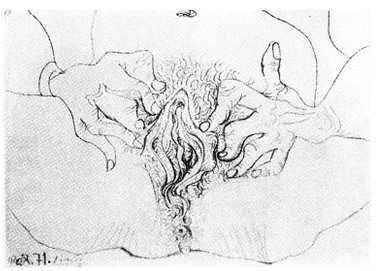
Auch Bilder der letzten Schaffensperiode Picassos sind Ausdruck der Qualität wie der Ambivalenz der Geschlechterbeziehung in der Sicht des Künstlers. Die großen gemalten weiblichen Akte zeigen fremdartige, weiblichen Gottheiten gleiche Wesen, fern, verschlossen, furchterregend, oder sie sind Inbegriff lebensvoller und lebenspendender Energien. Unter den Zeichnungen finden sich gewaltige, schreckenauslösende Wesen als Gegenbilder zu Darstellungen liegender, jugendlicher weiblicher Akte von hinreißender Schönheit, wie erträumte, unerreichbare Imaginationen, Traum- und Wunschbilder und zum Leben und Schaffen inspirierende Musen. Diese erscheinen aber nicht als bloß erdachte Idealvorstellungen, sondern setzen reiche sinnliche Augen- und Tasterfahrungen voraus. So sehr jene Frauendarstellungen Picassos den Mann distanzieren, so sehr erwecken diese das Verlangen nach Nähe. Individuelle Erfahrung ist von allem Einmaligen, Persönlichen, illustrativ Modellhaften gereinigt und ins Typische verwandelt. Wenn Picasso die Gestalt einer Frau zeichnet, versieht er sie gewissenhaft notierend mit den bildlichen Zeichen für alle primären und sekundären Geschlechtsmerkmale, die dann auch, entsprechend ihrer Bedeutung für ihn, also in betonter, manchmal übersteigerter Größe, die der Kraft der Anziehung und Aufmerksamkeit entspricht, und an hervorgehobenen Bildorten, zum Beispiel genau auf der Mittelachse, plaziert werden. »Pablo übersah nicht gern ein anatomisches Detail, besonders kein sexuelles.«[329] »Das Geschlecht der Frau, ihr Auge, ihre Hand, ihr Fuß haben ein Anrecht auf die gleiche Aufmerksamkeit von seiten des verantwortlichen Schöpfers.« (Picasso)[330]
Hélène Parmelin verweist auf den »enormen Platz«, den Picasso auf seinen Bildern dem Geschlecht einräumt. »Und sehr sichtbar, eigentlich realistisch.«[331] »Die Akte von Picasso haben einen Blick und ein Geschlecht. Das Geschlecht ist für ihn ein unerläßlicher Körperteil, dessen Realität er sucht. Man glaubt eine Binsenwahrheit damit auszusprechen, und doch: seit Jahrhunderten verstümmelt das Schamgefühl die Leiber. – Für Picasso ist das Geschlecht in der Malerei und in der Realität so entscheidend wie das Auge, es ist das Auge des Leibes, sein Brennpunkt.«[332] (Abb. 25)
Man sollte bei Picasso nicht Neugier mit Indiskretion verwechseln.[333] Die Malerei könne alles darstellen, »sofern sie wirklich Malerei ist. Nur wenn Malerei eben keine ist, kann sie das Schamgefühl verletzen«,[334] sagt er. Das Geschlecht und also auch die Geschlechtsorgane gehören zur physischen wie psychischen Vollständigkeit des Menschen. Deshalb sind sie in zeichenhafter Deutlichkeit und Prägung unübersehbar ins Bild gesetzt, vor allem, wie schon bei prähistorischen weiblichen Idolen, das lebenschenkende weibliche Geschlecht in seiner für Picasso stets faszinierenden, unbegreiflichen Andersartigkeit, bezeichnenderweise immer in der Zusammenstellung mit dem punktförmigen Zeichen für Anus.
Es gibt vermutlich Betrachter, die die überdeutliche Präsentation des weiblichen Geschlechts als pornographisch empfinden, ebenso auch die ganz offene Darstellung der Kopulation. Mit dieser Verurteilung würde man jedoch die Intention der Bilder mißverstehen. Gerade weil die Darstellungsweise des weiblichen Geschlechts nicht naturalistisch ist, es nichts zu ahnen oder zu entdecken gibt, kann sie auch gar nicht pornographisch sein. Picasso sieht mit analytischem, den Gegenstand durchdringendem Blick, der die Ansichtigkeit des Gegenstandes gleichsam zum Verschwinden bringt, und er setzt an

dessen Stelle ein Zeichen, das wahr und künstlerisch zugleich ist.
Picasso hat sich auf verschiedene Weise mit erotischen Themen beschäftigt. Es gibt einige Skizzen,[335] die ohne Zweifel pornographische Anspielungen enthalten, jedoch wegen ihrer geringen Größe als eher persönliche intime Notizen zu verstehen sind. 1973, kurz vor seinem Tode, sollen Zeichnungen pornographischer Art, Darstellungen von Geisteskranken ähnlich, entstanden sein, die auf Wunsch von Jacqueline vernichtet worden seien.[336] Es gibt frühe Zeichnungen von Frauen mit gespreizten Schenkeln[337] (Abb. 26, 27), und wir finden Darstellungen von Paaren in der Umarmung[338] (Abb. 28), diese freimütig, aber zugleich von anrührender Zartheit und wie mit einem Schleier verhüllender Diskretion geschützt. Deshalb auch wirken sie weder lasziv noch obszön. Bereits die frühen erotischen Darstellungen Picassos lassen erkennen, daß Sexualität bei ihm nicht etwas wirklich ganz Freies und Unbeschwertes ist, sondern auch etwas Quälendes besitzen kann. Schon in frühester Jugend ist ihm zum Bewußtsein gekommen, daß Liebe und Tod miteinander verstrickt sind.
Sieht man auf die Kuß- und die Vereinigungs-Bilder des alten Picasso, so sehen wir in der Form eines Rituals Menschen, die ihr Trieb gegenseitig angezogen und zusammengedrängt hat. Sie verharren in einer Umklammerung, die letztlich ihre Verschiedenheit nicht aufhebt und sie nicht zur Einheit verschmelzen läßt. Dies ist eines der zentralen Themen von Picassos surrealistischer Periode.[339] Die Spannungen werden aufgebaut, ohne positiv gelöst werden zu können.
Brassaï berichtet von einem ›Tagebuch‹ Picassos, »dem er seine Einfälle anvertraut, vor allem seine sexuellen Phantasien … Zwar ziehen sich seine Manneträume durch sein gesamtes, im Zeichen des Eros stehendes Werk […]. Und doch verhüllt Picasso auf diesen Bildern die Wollust mit einem leichten schamhaften Schleier, transponiert sie ins Symbolische, Märchenhafte, Mythologische. Nur auf diesem Skizzenblock läßt er seiner Erotik freien Lauf … Wie die meisten großen Künstler bevölkert er neben seinem Werk auch seine ›Hölle‹. Ein kleiner Block liegt immer griffbereit, um die unmittelbarsten, intimsten Gedanken aufzunehmen. ›Die Kunst ist niemals keusch‹, hat er mir eines Tages gesagt, als er mir die erotischen Blätter von Utamaro zeigte: wunderschöne Stiche, auf denen großformatige, ihrer Rohheit entledigte Geschlechtsorgane in seltsamer Raserei aus einer seltsamen Landschaft emporschießen […] – Dieser Skizzenblock ist ohne Zweifel nur einer von vielen.«[340]
Der Hinweis auf Kitagawa Utamaro, der von 1753 bis 1806 lebte und den viele Kenner für den bedeutendsten Meister des klassischen japanischen Farbholzschnitts halten, ist aufschlußreich. Sein *Kopfkissenbuch – Uta-makura* von 1788 gilt als das vollkommenste Werk der gesamten erotischen Kunst Japans.[341] Darstellungen von kopulierenden Paaren gibt es nicht nur in der japanischen Kunst (Abb. 29), man findet sie vor allem auch auf griechischen Vasenbildern, römischen Fresken oder in der indischen Tempelskulptur, aber der Hinweis von Brassaï legt es nahe anzunehmen, daß Picasso das Thema wie das Bildmuster für diese Paare dem erotischen japanischen Holzschnitt verdankt. Dort gibt es auch die Darstellung von sich Küssenden mit ganz eng aneinandergefügten Köpfen, so daß die Münder – wie bei Picasso auch – eine übergreifende, verklammernde Form bilden. Ebenso findet sich in japanischen Holzschnitten das Thema des Liebespaares, das von einem heimlichen Zuschauer belauscht wird, wie auch das Thema des sitzenden bekleideten Mannes, der das zwischen gespreizten Schenkeln sichtbar werdende Geschlecht (Abb. 30, 31) einer nackten weiblichen Gestalt betrachtet.
Den heimlichen Voyeur bringt Picasso auf dem Gemälde *Le baiser (Der Kuß)* (Kat.-Nr. 17) in zeichenhafter Verknappung als Auge im Spalt eines Vorhanges ins Bild. Der eine unbekleidete Frau betrachtende Mann – eine Variante des Themas ›Maler und Modell‹ – ist ein häufiges Motiv im Werk Picassos. Seine Darstellungen sind im Alter von unverstellter Offenheit. Sie weisen möglicherweise einen voyeuristischen Zug auf, aber er entbehrt jeder Heimlichkeit und Versteckheit, so daß man bezweifeln kann, ob man



28
Die Liebenden
(Les amants)
August 1904
Zervos XXII, 104
Musée Picasso, Paris

29
Kitagawa Utamaro
1753–1806
Liebespaar aus einer Shunga-Folge
um 1790



30
Akt
(Nu)
20. August 1971
Zervos XXXIII, 149

31
Kitagawa Utamaro
1753–1806
Ende 18. Jahrhundert

solche Darstellungen überhaupt als voyeuristisch im üblichen Sinn bezeichnen darf. Das beobachtende Auge befindet sich sozusagen vor dem Vorhang oder vor dem Schlüsselloch, nicht aber hinter ihm. Die Konstellation Beobachter – Beobachtete innerhalb des Bildes entspricht der Konstellation Künstler/Bildbetrachter – Darstellung. Wie der Mann die Frau betrachtet, so fällt auch der Blick des Künstlers wie auch der des Betrachters, gleichsam um 90 Grad nach vorn gedreht, auf die im Bilde dargestellten Figuren, vor allem auf den weiblichen Akt.

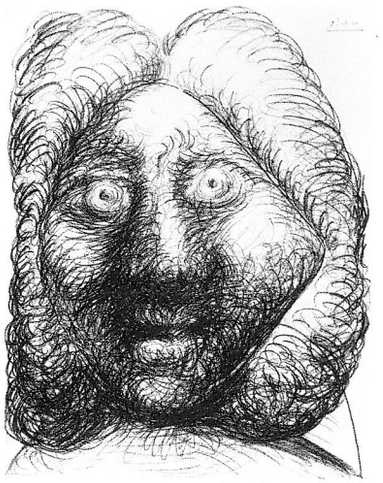
Picassos letzte Schaffensphase ist hocherotisch geprägt, und die in diesen Jahren entstandenen Werke sind Dokumente nicht nur für die lebensbestimmende und konfliktreiche, fruchtbare Rolle, die die Sexualität für ihn spielt, und für seine Art, mit dieser Macht und den daraus entstehenden Konflikten umzugehen, es sind auch herausragende Dokumente innerhalb der Kulturgeschichte der Sexualität. In dieser Offenheit, mit dieser Gewalt, in diesen Dimensionen, in dieser Vielfalt ist die Macht des alle Grenzen überschreitenden und nicht moralisch verfeinerten Sexus von keinem bildenden Künstler je zuvor sichtbar gemacht worden. Wenn aber Sublimierung auch bedeutet, den Geschlechtstrieb in kulturelle Leistungen umzusetzen, dann haben wir im Spätwerk Picassos eine Sublimierung hohen Grades vor Augen. Nach allem, was wir von Picassos psychischer Veranlagung wissen, geht es ihm, wenn er die Sexualität auch in hohem Alter so sehr und immer stärker noch als in früheren Schaffensperioden in die Mitte rückt und seine Gedanken vor allem um dieses Thema kreisen, ohne Zweifel in einem unmittelbaren Sinn um Sexualität als Übersteigerung der eigenen Person, als ekstatische Entgrenzung. Aber es geht doch wohl auch um das, wofür der Sexualakt steht: um den Beweis allgemeiner Vitalität, die sich in der Kreativität, Fruchtbarkeit und Produktivität seines künstlerischen Schaffens äußert.
Wie kaum sonst bei anderen Bildern erfährt der Betrachter der letzten Gemälde Picassos Direktheit und aggressive Intensität, lebensvolle, vitale, dingliche Präsenz und Bildmächtigkeit. In ihrer gelegentlichen Lautheit und Heftigkeit und inhaltlichen wie formalen Gewichtigkeit, die mit einer durchgängig beträchtlichen Größe der Leinwände korrespondieren, sind sie unvergleichlich. Gegenstandsformen sind in höchstem Maße durch Wirklichkeitserfahrung gesättigt. Alle Bildelemente und dargestellten Formen drängen nach vorn, liegen auf der Bildoberfläche und wirken von dort mit größter Direktheit auf den Betrachter, der sich ihnen nicht entziehen und sich von dieser lebenssprühenden, energiereichen, ausstrahlenden Malerei attackiert fühlen kann.
Alles wird ihm auf der Bildoberfläche eher ganz nahegerückt, als daß sich ihm im Bilde Räumlichkeit eröffnet. Wegen ihrer Größe, vor allem aber wegen ihrer einfachen Bildgestalten und Figurationen, großteiligen Formen und der Malweise besitzen die Gemälde eine starke Wirkung auch aus der Ferne. So wie sie Zeugnisse eines Erschreckens sind, können sie für den Betrachter etwas Erschreckendes und Bedrängendes haben.

32
Harlekin mit Stock
(Arlequin au bâton)
12. Dezember 1969
Zervos XXXI, 543
Privatsammlung

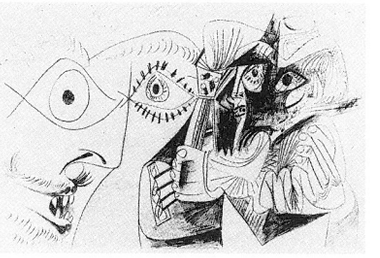
André Malraux nennt die späten Bilder Picassos treffend »Tarots«, »Spielkartenfiguren«[342] (Abb. 32). Tatsächlich gibt es mehrere ähnliche formale Merkmale, wie sie auch Spielkarten besitzen: das Figurative in einfacher, großer, eindeutiger, geschlossener, zeichenhafter Form, ausgebreitete Flächigkeit, Antiillusionismus, nichtabbildliche Lebensfähigkeit, Regungslosigkeit und eine gewisse Starrheit, aufs Wesentliche konzentrierte Proportionen, schemaartige Prägung, unbedingte, sich selbst zeigende Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Wie bei einem Ideogramm[343] wird ein existentieller Sachverhalt – zum Beispiel das Stehen, das Liegen, das Sitzen, der Kuß, das Paar, die Umarmung – auf einen allgemeinen bildlichen Begriff gebracht.
Diese Eigenschaften wiederum entsprechen einer Reihe von Merkmalen, die auch Masken besitzen, ein Begriff, den André Malraux ebenfalls im Zusammenhang mit Picassos späten Werken verwendet[344] und worunter er »ein komplexeres, aber

gleichartiges Ganzes: den Ausdruck, den ein großer Stil dem Menschenantlitz gibt«[345], versteht. Picasso hatte zu ihm gesagt: »Die Masken waren eben nicht Bildwerke wie andere auch. Gar nicht. Sie waren etwas Magisches.«[346] »Ich muß unbedingt die Maske finden.«[347] Die Maske zu finden, bedeutet für Picasso auch, daß ein Gemälde zu einem *Bilde* wird.[348]

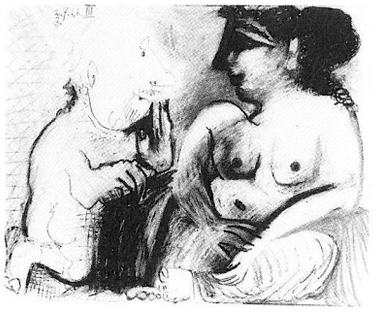
Es ist ein besonderes Kennzeichen der letzten Bilder Picassos, daß sie einen *Blickcharakter* besitzen. Dies zeigt zunächst die große Bedeutung, die Picasso den Darstellungen der Augen in fast allen seinen Bildern gibt (Abb. 33). Augen sind in ihnen – wie sie es auch für andere Maler sein können – Schlüsseldetails, an denen sich in der vergleichenden Zusammenstellung Erfindungsreichtum und Gestaltungsvielfalt eines Künstlers sehr offen zu erkennen geben. Beim näheren Hinsehen können sich Unbestimmtheiten in der Durchformung oder formelhafte Routine zeigen, ohne daß sie sich vertuschen ließen. Picasso setzt Augen in seinen Bildern als Zeichen ein. Diese Zeichen bildet er, entsprechend der Bedeutung, die er dem Blick beimißt, oft sehr groß, weit geöffnet, mit vollständig sichtbarer Pupille, ohne Lider und meist auch ohne Wimpern. Es ist bewundernswert, wieviele verschiedenartige Varianten für das Zeichen Auge Picasso gefunden hat. Hélène Parmelin[349] vergleicht sie mit der Gestalt von Blumen oder Fischen. Sie können auch ornamentale Qualitäten haben, vor allem aber bringt die jeweils besondere Zeichenform eine jeweils besondere Qualität, Wirkung und Funktion des Blickes zum Ausdruck, etwa Erschrecken, Bannen, Fixieren oder Strahlen (Abb. 34). Picasso wolle, schreibt Hélène Parmelin, daß Köpfe, die er male, »›jemand‹ sind, er betont ihre Persönlichkeit«,[350] »ein bißchen sind sie wirklich wahr.«[351] Picasso suche, eine »Echtheit der menschlichen Gegenwart«[352] zu erreichen, »eine Art menschlicher Intensität, menschliche Gewichtigkeit, einen menschlichen Blick. Er hat versucht, dieses Menschenbild auf eine dem Leben ganz nahe Stufe zu heben.«[353]
Beim Blick auf einzelne der letzten Werke Picassos kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, daß er bei aller Ernsthaftigkeit einer Darstellung – oder um diese Ernsthaftigkeit überhaupt erst ertragbar zu machen – ihr auch gelegentlich karikaturhafte Züge etwa im Aussehen, im Blick oder in der Haltung der Figuren gegeben und sie durch verzeichnende, übertreibende Verdeutlichungen geschärft hat (Abb. 35). Ähnlich sieht es auch Brassaï: »Die Übertreibungen in Picassos liebevoll respektlosen Karikaturen, sein Schwung, sein Humor und seine Grausamkeit, sind das Vergrößerungsglas, das ›den Stil unter dem Pinsel‹ sichtbar werden läßt…«[354] Der Karikatur nahe ist die Komik, diese wiederum der Tragikomik. Sie alle können sich des Mittels der Deformierung und der Verhäßlichung bedienen. Picasso deformiert und verhäßlicht vermutlich auch, um sich von dem, was er darstellt, zu distanzieren, um es zu überwinden, sich von ihm zu befreien. Ironisierung, wie Selbstironisierung, gehören vermutlich zu den Mitteln der Problembewältigung.
Picasso ist ein großer Meister der Physiognomie, nicht aber der psychologischen Einfühlung. Er ist in der Lage, unverwechselbare, unvergeßliche Gesichter zu imaginieren. Es sind tatsächlich eher Gesichter als Köpfe, sind sie doch von maskenhafter Flachheit, wie es am eindringlichsten eine Folge später Zeichnungen veranschaulicht.
Es gibt, allerdings nicht mehr in der letzten Schaffensphase, von Picassos Hand ausgezeichnete Portraits von einem hohen Grad der Wiedererkennbarkeit und der Nähe zum Modell. Aber dies ist eher ein Sonderbereich seines Schaffens. Seine Kunst neigt insgesamt zum Imaginierten, inspiriert zwar und erfüllt von Wirklichkeitserfahrung, die aber doch übertragen wird in modellunabhängige bildliche Figurationen. So kann Hélène Parmelin von Jacqueline schreiben, daß sie zwar Picasso nie Modell gesessen habe, daß aber jedes Auge ihr Auge sei. »Alle Bilder tragen ihr Gesicht.«[355]
Über diese Stufen modellunabhängiger Darstellungen mit bildhaften Zügen und Merkmalen führt der Weg schließlich zur Gruppe ganz selbständiger, verallgemeinender



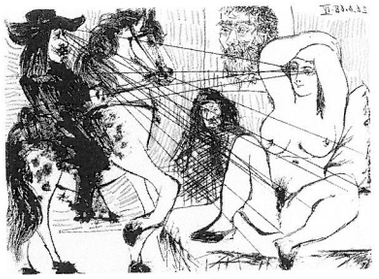
33
Kopf eines Mannes
(Tête d'homme)
4. Juli 1972
Zervos XXXIII, 439
Musée Picasso, Paris



34
Musketier mit Gitarre und Kopf im Profil
(Mousquetaire à la guitare et tête de profil)
4. November 1972
Zervos XXXIII, 529
Musée Picasso, Paris



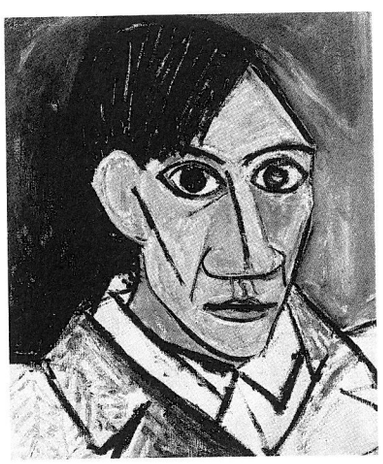
35
Kniender Mann und weiblicher Akt
(Homme agenouillé devant une femme nue)
2. Juli 1966
Sammlung Ludwig



36
Aquatinta und Kaltnadel
26. Juni 1968
Bloch 1671

Imaginationen. Das kann eine genaue Gattungsbezeichnung schwer machen. Die Zeichnung Kat.-Nr. 58 trägt unbezweifelbar selbstbildnishafte Züge, wie man ja zu Recht einen selbstbildnishaften Charakter in Picassos figurativen Werken insgesamt erkennt, doch ein Selbstbildnis im üblichen und strengen Sinne ist diese Zeichnung dennoch nicht. »Selbstporträts von mir sind sehr selten… Mit meinem Gesicht habe ich mich wirklich nicht oft beschäftigt…«[356]
Brassaï berichtet von dem entsetzten Gesicht, das Picasso an jenem traurigen Novembertag 1918 aus dem Spiegel entgegenblickt, als man ihm, während er sich rasiert, die Nachricht von Apollinaires Tod überbringt. »Seither haßt er Spiegel, alle Spiegel, die uns Tag um Tag mit kalter Grausamkeit die Furchen, die Falten und Schatten entgegenhalten, die von der Zeit unaufhaltsam in unser Gesicht gegraben werden. Seit jenem Tag, an dem er den Schatten des Todes über sein Gesicht gleiten sah, hat er aufgehört, sich zu zeichnen oder zu malen…«[357]
Männliche Köpfe scheinen Picasso wegen seiner Tendenz zur Identifizierung mit dem, was er gestaltet, unter der Hand unwillkürlich und fast zwanghaft zu selbstbildnishaften Prägungen zu werden, wie umgekehrt seine Selbstbildnisse dazu tendieren können, über die Grenze des Individuellen ins allgemein Männliche und Typische hinauszudrängen und sie zu überschreiten. Werden Bildnisse »deformiert«, »scheinen sie eher ein Symbol der menschlichen Tragödie als nur die Deformation eines Gesichts zu bedeuten«.[358] Picasso weiß, daß »wir alle unwillkürlich dem ›entstellten‹ Kopf mehr Beachtung schenken«[359] und die »verzerrte Natur« schließlich nichts anderes ist als eine Art Kampf zwischen seinem »inneren Sein und der äußeren Welt«[360]. Picasso sieht sich immer auch in der Teilhabe am Typischen. Dies wiederum ermöglicht ihm eine Identifizierung mit anderen Figuren und Gestalten, sei es mit dem Harlekin, dem Stier, dem Minotaurus oder sogar mit Jesus am Kreuz.[361]

Wenn Bilder Picassos einen magischen Charakter besitzen können, so verdanken sie dies den Augenzeichen. Da es Picassos innerer Struktur und Absicht widerspricht, sich selbst und auch seine eigenen Bilder zu wiederholen, formt er Augen niemals symmetrisch, meist sogar bildet er sie als Kontrastformen aus. Das Fremdartige, Fixierende des Blickes wird verstärkt, wenn nur ein einziges Auge auf der Seite des Kopfes sichtbar ist, wenn die Lanzettform eines einzigen Augenzeichens die beiden Pupillen umschließt oder wenn ein Paar Augenzeichen so verschieden voneinander ist, daß sie je einzeln für sich wirksam sind. In den Fällen, wo Augen einmal annähernd als Paar gleich erscheinen, kann der Blick sogleich etwas Starres, Unlebendiges erhalten.[362]
Die betonte Darstellung der Augen hat mehrere Funktionen. Für den Künstler Picasso sind Augen das wichtigste Erkenntnisorgan zur Wahrnehmung von Außenwelt, auch ein Sinnesorgan der Lust. »In Andalusien kommt das Auge einem Geschlechtsorgan gleich […] und eine Frau allzu angespannt zu betrachten, läuft auf eine Vergewaltigung mit Blicken hinaus.«[363] (Abb. 36) Ein auf einen Gegenstand gemaltes Auge hat die Funktion, durch den Gegenblick zu bannen. Augen verleihen einer dargestellten Figur den Ausdruck von Präsenz und ausstrahlender Lebensenergie, doch nicht nur ihr allein, sondern dem Bilde insgesamt. Das ganze Bild gleichsam sieht den Betrachter an. Durch den Blick in diesem umfassenden Sinn wird es zu einem wirklichen Gegenüber, und zwar zunächst für den Maler selbst, dann aber auch für den Betrachter. Man sollte nie vergessen, daß die erste und ursprüngliche Wechselbeziehung die zwischen dem Künstler und seinem Bild ist. Der Künstler schafft ein Werk, daß ihm als etwas losgelöst Eigenständiges, ihn erschreckend, gegenübertritt; als sekundäre Beziehung erst tritt dann die zwischen Bild und Betrachter hinzu.
Aber die Augenzeichen sind nicht die einzigen Blicke, die das Bild auf den Künstler und auf den Betrachter richtet. Auch von augenähnlichen Zeichen in der Form von Punkten, Kreisen, einzeln oder konzentrisch, und Spiralen kann eine blickartige Wirkung ausgehen



37
Selbstbildnis
(Autoportrait)
Frühjahr 1907
Zervos II, 8*
Nationalgalerie, Prag

und dadurch die blickhafte Ausstrahlung des gesamten Werkes verstärkt werden. Deshalb kann Hélène Parmelin zu Recht schreiben: »Picassos Malerei hat stets einen Blick gehabt.«[364] Selbst Stillebendarstellungen können reich an ›Blicken‹ sein. »Das eigene Leben« und »die Gegenwärtigkeit ihres Blickes«[365] ist das, was Picasso für seine Bilder erreichen möchte. So kommt es, daß die Bilder sich durch die in ihnen dargestellten Gesichter und Figuren wie durch sich selbst aktiv dem Betrachter zu präsentieren scheinen und ihn in ihren Bann ziehen. Sie sind ein Gegenüber, dem man sich, je länger desto weniger, zu entziehen vermag und das sich auf Dauer als der immer stärkere Widerpart erweist.

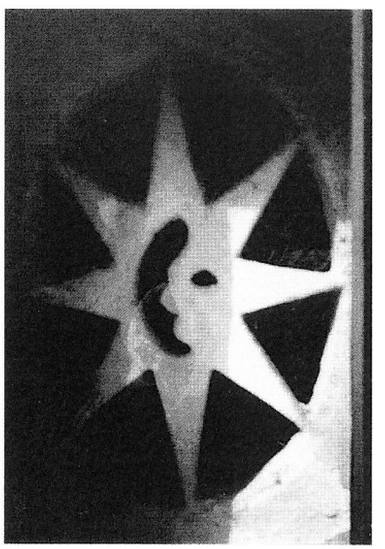
Wenn man die Blickintensität von Picassos Bildern und Zeichnungen erfährt, muß man unwillkürlich auch an die Augen des Künstlers selbst denken. Frühestes, besonders eindringliches und das gesamte Werk bis zu den letzten gezeichneten Köpfen durchdringendes und prägendes Zeugnis ist das gemalte Selbstbildnis von 1907 (Abb. 37). Françoise Gilot schreibt von Picassos »Basiliskenblick«[366], der nur schwer zu ertragen sei. Der Arzt Jacques Gilbert Hepp vermerkt: »Sein durchdringender Blick, seine schwarzen Augen mit der brennenden Flamme, sind legendär. Man hat gesagt, daß er durch Mauern sehen konnte. Sicher ist, daß er Gegenstände, Körper, Gesichter wie nie jemand vor ihm gesehen hat.«[367] »Ich habe das Gefühl, von Picassos Augen verbrannt zu werden. Es ist schwierig, diesen Blick auszuhalten.«[368] »... immer diese glühenden Pfeile, die mich durchbohren...«[369] »Es genügt ein Moment, um feststellen zu können, daß sich Picassos Blick nie von seiner Schöpfung löst, selbst wenn er im Atelier auf und ab geht oder nach irgendeinem ihm wichtigen Gegenstand sucht. Nie wird dieser ungeheuer brennende, der Umwelt gegenüber blinde Blick anderes wahrnehmen als das, was sich unter seinen Händen entwickelt [...]. Ich will damit nicht sagen, daß er ins Nachdenken vertieft ist, ich will nur ausdrücken, daß er der Gefangene seines eigenen Blickes bleibt.«[370]

Nimmt man alle beschriebenen Merkmale und Eigenschaften der letzten Bilder zusammen, dann wird erkennbar, daß sie in mehr oder weniger starkem Maße magische und idolhafte Züge tragen. Die Bedeutung des Idols hat Picasso schon als junger Künstler beim Besuch des Trocadero-Museums in Paris erfahren: »Die Menschen schufen diese Masken und die anderen Gegenstände zu geheiligten Zwecken, zu magischen Zwecken, als eine Art Vermittler zwischen ihnen selbst und den unbekannten bösen Mächten, die sie umgaben, um ihre Furcht und ihren Schrecken zu überwinden, indem sie ihnen Form und Gestalt verliehen. In diesem Augenblick erkannte ich, daß dies und nichts anderes der Sinn der Malerei ist. Malerei ist kein ästhetisches Unterfangen, sie ist eine Form der Magie, dazu bestimmt, Mittler zwischen jener fremden feindlichen Welt und uns zu sein. Sie ist ein Weg, die Macht an uns zu reißen, indem wir unseren Schrecken wie auch unseren Sehnsüchten Gestalt geben. Als ich zu dieser Erkenntnis kam, wußte ich, daß ich meinen Weg gefunden hatte.«[371]

Sieht man sich genauer an, wie Picasso Gesichter darstellt, so erkennt man, daß er einen formalen Topos stets wiederkehrend in immer neuen Varianten einsetzt: das Ineins von Frontal- und Profilansicht (Abb. 38). Für diese Darstellungsweise gibt es in seinem Werk schon frühe Beispiele. Zu voller Deutlichkeit hat er sie bereits während der zwanziger Jahre in seiner surrealistischen Periode entwickelt.[372] Man kann vermuten, daß dieses Ineins von Frontalität und Silhouette, die die Assoziation an Sonnenscheibe und Mondsichel hervorruft, keine Erfindung Picassos ist, sondern zeitlich viel weiter zurückliegt[373] (Abb. 39).

Einer Frontalansicht kann eine Profilansicht nach links oder nach rechts eingeschrieben sein, in einer noch komplizierteren Brechung sind Nasen- und Lippenprofil getrennt und weisen in unterschiedliche Richtungen. Picasso nutzt hier eine alte Erfindung, die er im Frühkubismus gemacht hat (Abb. 40). Die bildliche Präsentation von Gegenständen der

38
Mädchen vor einem Spiegel
(Jeune fille devant un miroir)
14. März 1932
Zervos VII, 379
The Museum of Modern Art, New York
(Ausschnitt)



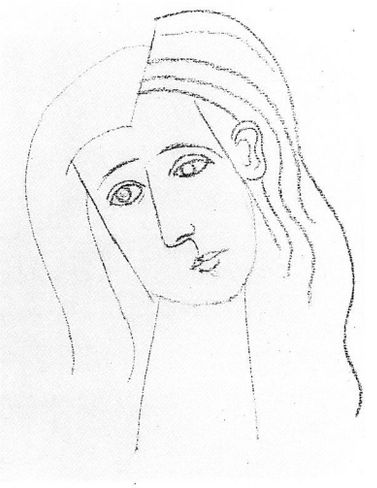
39
Fenster einer Kirche in Lefkes, Paros

40
Zwei Köpfe
(Deux têtes)
Sommer 1909
Zervos II, 162*

41
Les Demoiselles d'Avignon
1907
Zervos II, 18*
The Museum of Modern Art, New York
(Ausschnitt)

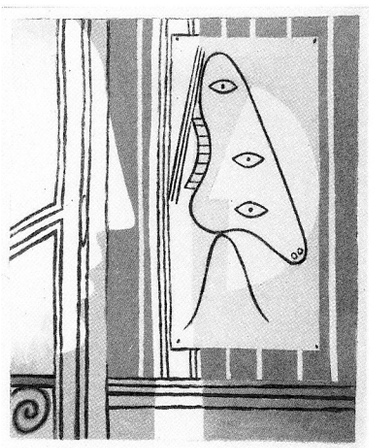
Wirklichkeit geschieht nicht aus dem Blickwinkel einer einheitlichen Perspektive, sondern durch die Zusammenführung einzelner, besonders prägnanter Zeichen, die für jeweils charakteristische Einzelaspekte der Wirklichkeit stehen. »In den *Demoiselles d'Avignon* habe ich eine Nase im Profil in ein Gesicht en face gemalt. (Ich mußte sie ja quer nehmen, um sie zu benennen, um sie als ›Nase‹ zu bezeichnen.)«[374] (Abb. 41). Die Darstellung in unterschiedlichen Ansichten kann ihm auch dazu dienen, den Eindruck von Bewegung hervorzurufen: »Die Brüste sind natürlich nicht symmetrisch, wenn sie es auch in Wirklichkeit mehr oder weniger sind. In der Malerei sollten sie jedenfalls nicht gleich aussehen. [...] Ich individualisiere die Brüste, indem ich ihnen verschiedene Formen gebe. Dadurch haben sie oft scheinbar keine Beziehung zueinander. Aus dieser Verschiedenheit kann man schließen, daß eine Bewegung da ist.«[375]
Durch das Ineins von Frontal- und Profilansicht bei der Darstellung von Gesichtern wird beim Betrachter ein Eindruck hervorgerufen, der etwas Irritierendes, weil nicht endgültig Greifbares hat, da jeweils nur eine einzige Lesart in den Blick genommen werden kann, entweder das Profil oder die Frontalansicht (Abb. 42). Beim Blick auf das gesamte Bild jedoch wirken beide Formen simultan und die Einzelformen im Beziehungsrahmen des frontalen Gesichtes verändert. Picasso erzielt dadurch den Ausdruck von Belebung, auch von Unruhe. Der Blick des Betrachters kommt nicht zur Ruhe, sondern bleibt im Zustand einer ständigen Aufmerksamkeitsreizung. Zwischen Bild und Betrachter entsteht eine spannungsvolle, an Intensität nicht nachlassende, belebende Beziehung. Das Bild vermittelt den Eindruck einer ständigen Bewegung, sich stets erneuernden Lebens der dargestellten Figur wie, daraus folgend, der Vitalität des Künstlers und belebt schließlich den Betrachter selbst.
Beim genaueren Blick auf die im Profil dargestellten Lippen männlicher Köpfe fällt auf, wie voll, weich, sinnlich und klassizistisch sie gebildet sein können. Eher erinnern sie an weibliche Lippen, vor allem an die Art und Weise, wie Picasso bei einer vom Kopf der Marie-Thérèse inspirierten Skulptur die Lippen geformt hat.
Beim Ineinanderverschränken von Profilansicht und Frontalansicht kann der Betrachter das Gefühl haben, es komme etwas nicht zur Einheit zusammen, was zusammengehört und zur Vereinigung drängt, sich aber vergeblich darum müht. Viel offensichtlicher noch ist dies in Picassos surrealistischen Bildern vom Ende der zwanziger Jahre zu sehen, wo Köpfe durch Überlagerungen zweier völlig gegensätzlich gebildeter Figurationen, einer weichen, gerundeten und einer scharfkantigen, geradlinigen bezeichnet werden[376] (Abb. 43). Einen Hinweis darauf, wie sich diese für Picassos Bilder charakteristischen, sich immer wiederholenden Zeichenelemente erklären lassen, verdanken wir Françoise Gilot: »Um im universalen Sinn schöpferisch tätig sein zu können, muß der Künstler die Fähigkeit besitzen, männliche und weibliche Wesenszüge in ihrem Spannungsverhältnis zu begreifen, zu erleben und auszudrücken, muß er über sein eigenes Geschlecht hinaus ein androgynes Doppelwesen sein.«[377] (Abb. 44) Bei Picasso wird dieses androgyne Doppelwesen niemals erreicht, aber das Motiv der Trennung der Geschlechter, ihres gegenseitigen Aufeinanderangewiesenseins, ihres Strebens, sich möglichst eng miteinander zu verbinden, und dennoch der Unmöglichkeit des Gelingens einer Einheit hat durch ihn auf diese Weise eine bildliche Formulierung gefunden.
Ein Blick in Platons *Das Gastmahl* vermag einen Hinweis darauf zu geben, wie diese stets wiederkehrende bildliche Formulierung des Doppelgesichtes wohl inhaltlich zu verstehen ist: »Einst war unsere Natur nicht die von jetzt, sondern eine andere. Denn zuerst gab es drei der menschlichen Geschlechter, nicht nur zwei wie jetzt, männlich und weiblich; es gab ein drittes dazu, das zu beiden gehörte. [...] Es war das Mannweib, nach Aussehen und Namen an beiden teilnehmend, an Männlichem und Weiblichem. [...] Daß es damals drei Geschlechter gab, und daß sie so aussahen, hatte folgenden Grund: Das männliche stammte ursprünglich von der Sonne, das weibliche von der Erde, das Doppelgeschlecht vom Mond, da auch der Mond an beiden teilhat. [...] Sie hatten

gewaltige Kraft und wollten hoch hinaus; sie griffen die Götter an«, versuchten den Aufstieg zum Himmel und stürmten gegen die Götter. »Endlich kam Zeus auf einen Gedanken. ›Mich dünkt‹, sprach er, ›ich habe ein Mittel, daß es weiter Menschen gibt, aber geschwächt werden sie von ihrem wüsten Wesen lassen. Ich schneide jeden mitten durch. […] Da nun das ursprüngliche Wesen entzweigeschnitten war, ging jede Hälfte sehnsüchtig nach der ihren auf die Suche, sie umschlangen sich mit den Armen, verflochten sich miteinander im Verlangen zusammenzuwachsen und starben vor Hunger und Nichtstun, denn getrennt voneinander mochten sie nichts unternehmen. Wenn dann eine Hälfte starb und die andere übrigblieb, so suchte diese wieder eine andere und nahm sie in den Arm, ohne Unterschied die einer Frau […] oder die eines Mannes. So verkamen sie. Da erbarmte sich Zeus und schaffte abermals Rat: er versetzte ihre Geschlechtsteile nach vorn; – bisher hatten sie sie außen, und sie befruchteten und zeugten nicht ineinander, sondern in die Erde […]. Er versetzte sie also nach vorn und schuf, daß die Begattung ineinander geschah, durch das Männliche im Weiblichen, damit in der Umarmung von Mann und Weib aus der Zeugung Nachkommenschaft entspringe; wenn aber Männliches auf Männliches treffe, sollten sie sich wenigstens am Zusammensein ersättigen und dessen ein Ende finden, wieder an ihre Arbeit gehen und sich sonst um ihr Leben kümmern. Seither ist die Liebe zueinander dem Menschen eingepflanzt: Eros führt zum Urwesen zurück, er will aus zweien eins machen und die Menschennatur heilen.«[378] Er macht allerdings dadurch die Trennung in der Sexualität unvermeidbar. Dieser von Platon dem Aristophanes in den Mund gelegte Mythos veranschaulicht auch nachvollziehbar, von welcher Macht der ambivalenten Sexualität Picassos Leben noch im Alter bestimmt ist.



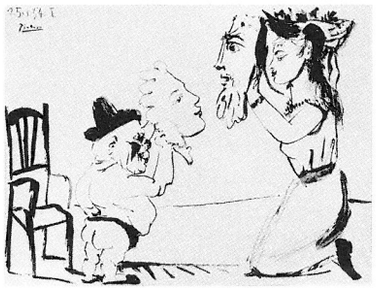
42
Frauenkopf
(Tête de femme)
Herbst 1913
Zervos XXIX, 2

Wenn man die Struktur der in den letzten Jahren entstandenen Bilder untersucht, findet man bestätigt, was Picasso selbst gegenüber Françoise Gilot geäußert hat: »Ich male in der Sprache der Konstruktion, und überdies in einer ziemlich traditionellen Manier, der Manier von Malern wie Tintoretto oder El Greco, die ganz in *Camaieu,* in klar voneinander abgegrenzten Farbflächen, malten […].«[379] Picassos Bilder sind figurativ, auch die Elemente einer Landschaft oder eines Straußes in einer Vase treten in der Form von klar umrissenen und voneinander unterscheidbaren ›Figuren‹ auf. Die Motive sind bildflächenfüllend und in der Regel auf die Mitte konzentriert. John Cage war betroffen von »der Abwesenheit von Ruhe in einer zentrierten Komposition«.[380] Alle Bilder besitzen ein mehr oder weniger deutlich innerhalb der Bildfläche ausgespanntes lineares, trotz vielfältiger Freiheiten sehr bestimmtes, festes Strukturgerüst. Es umschließt und enthält die flächigen Bildelemente, aus denen das Bild gefügt ist. Die Gesamtstruktur des Bildes ist nach dem Prinzip des Kontrastes aufgebaut. Es kann geteilt sein in zwei im Gegensatz zueinander stehenden Hälften, wie es auch bei der Gegenüberstellung von Mann und Frau der Fall ist. Immer aber ist seine Gesamtstruktur in allen Partien bestimmt durch auf künstlerisch intelligenteste Weise miteinander verknüpfte und aufs stärkste miteinander kontrastierende Einzelelemente, bei denen offensichtlich immer die größtmögliche Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit gesucht wird. Dies analysierend nachzuvollziehen, ist von hohem Reiz. Der Betrachter hat gleichsam ein vielfiguriges, bildliches, hart durchrhythmisiertes, synkopenreiches[381] Drama vor Augen, in dem sich lauter gegeneinander kämpfende Akteure gegenüberstehen. Mag es sich auch um Akteure zweier Parteien handeln, denn zwischen den einzelnen Bildelementen gibt es eine Gruppenähnlichkeit, so bleibt es doch bei ungelösten und unlösbaren Einzelkampfsituationen. Ebenso werden helle und dunkle Formen gegeneinander gestellt, bei gleichartigen Formen manchmal in sich überkreuzender Beziehung, etwa ein dunkles Auge auf hellem, ein helles auf dunklem Grund. Diese Struktur ist offensichtlich das bildliche Äquivalent für Picassos Welterfahrung. Daneben gibt es aber auch – wiederum als Kontrast – Werke von unheimlicher, phantomhafter Weichheit.



43
Figur und Profil
(Figure et profil)
1928
Zervos VII, 129
Musée Picasso, Paris

Matisse, dessen Bildkonzeption sich von der Picassos grundlegend unterscheidet, hat von Picasso wissen wollen, was ihn »dazu veranlaßte, ein Bild zu schaffen und es dann durch Einschaltung neuer Komponenten radikal zu verändern, negativen Raum in positive Elemente zu verwandeln und Formen zu entfernen oder zu zerstören – Veränderungen, die durch die Bank willkürlich, überraschend, manchmal sogar paradox anmuteten, nicht wie eine Abfolge immer genauerer Annäherungen, sondern wie abrupte Sinnesänderungen, die bereits gültige Bildideen zerstörten und so die Komposition zuschanden machten [...]«.[382]
Die offene Form einer Komposition, ein »Nebeneinander von Gegenständen ohne Kausalzusammenhang« (Picasso),[383] schreibt Françoise Gilot mit Bezug auf die Struktur der Bilder von Matisse, den er einen »Zauberkünstler«[384] nennt, ist Picasso ein »Greuel«[385].

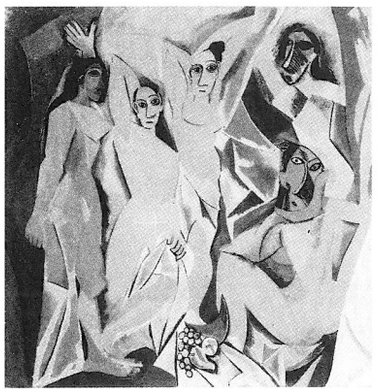


44
Die Masken
(Les masques)
25. Januar 1954
Zervos XVI, 224

Diese beschriebene Struktur der letzten Bilder Picassos ist ihr festes inneres Grundgerüst. In Schwarzweißabbildungen tritt es deutlicher noch als in farbigen in Erscheinung. Sie ist das trotz aller Variationsmöglichkeiten im einzelnen stabile Muster der Gesamtstruktur, die, auf die gesamte Bildfläche, nicht nur auf den Darstellungsgegenstand bezogen, das Bild zusammenhält. So sehr auch die Bilder in jedem Detail willentlich von Picasso bestimmt sind und so sehr er auch in voller Absicht Freiheiten nutzt und Grenzen der Konvention durchbricht, so ist er letztlich doch nicht souveräner Herr über diese Bildstruktur, sondern bleibt ihr unterworfen, denn diese Struktur ist Ausdruck seiner eigenen Struktur. Als Bedingungsrahmen enthält sie die Fülle seiner Möglichkeiten, aber auch deren Grenzen. Diese ganz in der Tiefe liegende Struktur ist unvermeidbar und unveränderbar. Letztlich kann auch ein Künstler vom Range und von der erfindungsreichen Kreativität Picassos die Grenzen seiner Möglichkeiten nicht überschreiten, und seien sie auch äußerst weit gesteckt. Die Erzeugung neuer Bilder geschieht immer zwangsläufig auf der Grundlage dieses abgewandelten, strukturbildenden Ordnungsmusters. Dies gewährleistet aber auch die Identität des Werkes.
Fragt man nach den Merkmalen der Ordnungsstruktur, so sind zu nennen die große Vielfalt an Bildelementen und malerischen wie zeichnerischen Bildmitteln sowie ihre je unterschiedliche, variierende und individualisierende Ausprägung. Diese Vielfalt des Repertoires wird durch die duale, Gegensätze ausbildende und Gegensätze umfassende Struktur des Werkes Picassos noch erhöht. Hinzu kommen die durch den Künstler im Laufe seines Lebens erfundenen und entwickelten stilistischen Möglichkeiten, sehr wesentlich seine reiche und gewichtige Bildthematik und das Ansprechen und Einbeziehen verschiedener Ebenen wie der abbildlichen, der zeichenhaften, der traditionsbezogenen und der innovativen, der realen und der sinnbildlichen. Daraus können durch immer wieder neue Kombinationen der einzelnen Mittel und Elemente ungezählte Bildmöglichkeiten entwickelt werden. Man ist versucht, sich an ein Kaleidoskop erinnert zu fühlen, bei dem sich Einzelelemente immer wieder neu und anders orientieren und miteinander kombiniert werden. Doch einem Kaleidoskop vergleichbar sind die Bilder Picassos nicht, denn bei jenem sind die Elemente begrenzter, vor allem aber bleiben sie unverändert. Picasso aber wandelt die Einzelelemente immer wieder ab. Die Möglichkeiten für Varianten und Metamorphosen sind bei ihm unendlich viel größer, vor allem aber findet Picasso immer wieder von neuem unverwechselbare gesamtbildliche Figurationen und gestalthafte Prägungen. Durch die Bestimmtheit des Grundmusters aber bleiben die Identität, der Zusammenhang und die Wiedererkennbarkeit auch der letzten Bilder gewährleistet.

Eine Untersuchung dieser letzten Bilder zeigt, daß sie sich aus verschiedenen Quellen speisen, die sich Picasso in seinen früheren Schaffensperioden erfinderisch erschlossen hat. Die sinnbildliche Dimension auch der Bilder seiner letzten Jahre ist bereits in seiner

Jugend grundgelegt. Eine genauere Analyse der letzten Bilder gibt zu erkennen, wie Picasso in immer neuen Möglichkeiten die formalen und, untrennbar damit verbunden, inhaltlichen Errungenschaften seiner kubistischen, seiner klassizistischen und seiner surrealistischen Periode souverän einsetzt und miteinander verbindet, wobei das eine Mal die kubistische, ein anderes Mal die klassizistische und wieder ein anderes Mal die surrealistische Komponente stärker bestimmend sein kann. Dabei läßt sich beobachten, daß diese Komponenten nicht rein auftreten, sondern verändert und gebrochen erscheinen, so zum Beispiel klassizistische, schönlinige Figurenproportionen durch surrealistische ›Verdrehungen‹[386], gewaltsame ›Deformierungen‹ und Verschiebungen aus der normalen, natürlichen Lage.
Zwei Schlüsselwerke im Gesamtschaffen Picassos kann man auch als Schlüsselwerke für seine letzten Bilder ansehen: die Gemälde *Les Demoiselles d'Avignon* von 1907[387] (Abb. 45) und *L'embrassement / Le baiser (Die Umarmung / Der Kuß)* von 1925[388] (Abb. 46). In ihnen sind in mehrerer Hinsicht die Elemente und das Grundmuster ausgebildet, die auch viele der letzten Bilder prägen: ikonographisch, motivisch und inhaltlich, formal in der Verwendung einzelner Bildelemente, kompositionell und strukturell, zum Teil auch farblich. Die letzten Bilder lassen sich, was Größe und Gewichtigkeit, Gesten und Haltungen, den Grad der Erregung, Kontraste zwischen Zartheit und Gewalttätigkeit und auch die Funktion als »Beschwörungsbilder«[389] betrifft, auf die beiden früheren Gemälde zurückbeziehen. Die späten Kuß-Bilder haben hinsichtlich des Motivs ihre Quelle in dem Gemälde von 1925. Dieses Bild gibt übrigens recht eigentlich auch in seiner Flächigkeit, Zeichenhaftigkeit und Struktur das formale Grundmuster ab für die Bilder der späten Jahre. Wenn man sich dieses frühere, sehr fest und dicht gefügte Bild ansieht, erkennt man auch, wieviel freier Picasso im Alter verfährt. Die bannenden Blicke der Augen schließlich sehen den Betrachter bereits aus dem Gemälde *Les Demoiselles d'Avignon* entgegen.



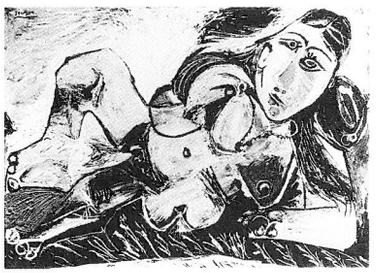
45
Les Demoiselles d'Avignon
1907
Zervos II, 18*
The Museum of Modern Art, New York

Eine Übersicht über die letzte Schaffensphase Picassos, die Gemälde, Zeichnungen und die Druckgraphik, bietet alles andere als ein Bild der Gleichförmigkeit. Im Thematischen, im Stilistischen und im Technischen ist nach wie vor eine erstaunliche Vielfalt zu beobachten. Es ist zu fragen, wie sich diese Periode darstellt, wenn man sie im Zusammenhang des gesamten Schaffens von Picasso sieht. Wie jedes einzelne Werk eine betimmte Struktur zeigt, so besitzt auch das Schaffen einer Periode eine übergreifende Struktur, und schließlich läßt sich die Gesamtstruktur des Lebenswerkes eines Künstlers als Ganzes betrachten.
Thomas S. Kuhn[390] hat die Entwicklung der Wissenschaften durch eine Struktur gekennzeichnet gesehen, in der »Ebenen« und »Krisen« aufeinanderfolgen. Diese Theorie hatte mich zu Überlegungen zur revolutionären Struktur der kubistischen Periode Picassos angeregt. »Etwa ab 1915 [...] schließt mit dem betonten Wiederaufnehmen einer ›naturalistischen‹ Darstellungsweise die kubistische Periode im engeren Sinne ab, und eine neue Ebene der Schaffensstruktur wird erreicht. Diese ist dadurch gekennzeichnet, daß Picasso jetzt frei entsprechend seinen künstlerischen Intentionen zwischen verschiedenen Darstellungssystemen – stärker ›realistischen‹, ›klassizistischen‹, ›expressiven‹ oder ›surrealistischen‹ – wechselt und über sie verfügt. Stilistischer Pluralismus ist zu beobachten. Aufs ganze gesehen werden die Ebenen weitläufiger, d. h. die ihnen zugeordneten Zeiträume werden größer, bis das Schaffen in das große ›Plateau‹ des Spätwerks mündet.«[391]
Die Sicht aus der Nähe schärft nun aber den Blick für Differenzen. Je genauer man hinsieht, desto größer werden sie. Dies gilt auch für das Spätwerk. Die Kennzeichnung als ›Plateau‹ mag weiterhin gültig bleiben. Es stellt sich jedoch als in sich reich strukturiert und reliefiert, manchmal sogar zerklüftet dar, also durchaus nicht einheitlich, sondern auch mit Merkmalen des Unsteten, Uneinheitlichen. Die Produktion der letzten

46
Die Umarmung / Der Kuß
(L'embrassement / Le baiser)
Sommer 1925
Zervos V, 460
Musée Picasso, Paris

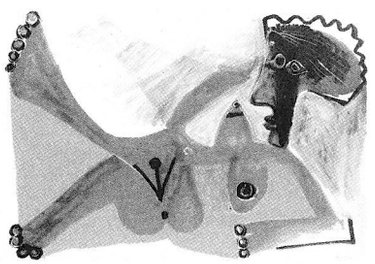
sechs Jahre ist im Prinzip nicht weniger vielfältig als diejenige anderer, gleich langer Zeitabschnitte im Leben Picassos.
Man kann sich künstlerische Arbeit im Alter auch sehr anders vorstellen: als ruhiges, immer stärker differenzierendes, verfeinerndes, auch schönheitlich ästhetisierendes oder als vereinfachendes Ausbilden dessen, was man sich in früheren Jahren erarbeitet hat; als Sichbescheiden im kleiner und enger gewordenen Bereich, auch als Müdewerden oder Resignieren. Picasso dagegen hält das Konzept seines Schaffens, der Struktur seiner Persönlichkeit entsprechend, und seine Spannkraft bis in sein höchstes Alter durch. Was er als seine Prinzipien formuliert, behält für ihn auch in den letzten Jahren Gültigkeit: »Ich male in Gedankensprüngen? Mag sein, aber sie sind folgerichtig!«[392] »Ein Maler darf niemals tun, was die Leute von ihm erwarten. Der Stil ist für einen Maler der schlimmste Feind.«[393] »Denn, sagt er ein andermal, ›ein Maler, das bedeutet niemals ein Stil‹.«[394] Stil im Verständnis von Picasso ist wiederholende Produktion, also Reproduktion, nach einem gleichbleibenden Schema. Er sieht den Begriff Stil negativ und mit der Vorstellung der Wiederkehr von Bekanntem statt der Erfindung von Neuem verbunden, von Einheitlichkeit und Kontinuität statt von Unterscheidungen und Sprüngen, von Stillstand statt von Vorwärtsbewegung. »Was ist Malerei? Immer klammert man sich an altmodische Ideen, an überlebte Definitionen, als ob es nicht gerade die Aufgabe des Künstlers wäre, neue zu finden…«[395] »Die Kontinuität des Stils – das war die Hölle.«[396]
André Malraux vermeidet nicht den Stilbegriff in bezug auf Picasso, verwendet ihn aber in einem anderen Sinn: »Die ›Manieren‹ innerhalb des Stils bei Picasso aber folgen einander wie die Anfälle bei einem Tobsüchtigen: sein Stil ist diese Aufeinanderfolge.«[397] »Man darf alles tun, unter der einen Bedingung, niemals das gleiche wieder zu tun.« (Picasso)[398] »Der Stil, der kommt, wenn man tot ist […].« (Picasso)[399] Seine Identität als Künstler sieht Picasso dadurch nicht gefährdet: »Warum sollte ich mich bemühen, in meiner Malerei zu bleiben? Ich werde immer darin sein: ich bin es doch, der sie malt.«[400]
Nicht nur die einzelnen Werke ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, sondern mehr und mehr, besonders bei den späten Bildern, deren Abfolge. So empfindet es auch Picasso: »Es ist die Bewegung des Malens, die mich interessiert, die dramatische Bewegung von einer Leistung zur nächsten […].«[401] »Was man machen wird, ist interessanter als was man gemacht hat.« (Picasso)[402] Dieses Neue sucht er statt auf sicheren Wegen mit gleitenden Übergängen durch riskante Sprünge zu erreichen: »Man muß immer noch mehr wagen, auch wenn man sich dabei das Genick bricht.«[403] Picasso sagt aber auch: »Auf welche Wagnisse ich mich als Maler auch einlasse, das Genick breche ich mir dabei offenbar nicht.«[404]
Zu den Struktureigentümlichkeiten des Schaffens von Picasso gehört, daß zwar Werk auf Werk folgt und ein neues Werk aus dem Fundus des bereits Geschaffenen erwächst, daß aber zugleich auch jedes neue Werk sich in gewisser Weise vom vorausgegangenen einmal mehr, einmal weniger absetzt und sich in Oppositon zu ihm stellt: »Ich habe mich zwar bei meiner Arbeit schon der verschiedensten Stile bedient, aber diese Stile bezeichnen keine Evolution oder Schritte hin zu einer neuen Vorstellung von Malerei.«[405] »Im Inneren dieser ewigen Unruhe«, schreibt Hélène Parmelin, »wimmelt es von Ideen zu Bildern. Etwas ist vollbracht. Oder scheint es zu sein. Und gerade daraus und dagegen wird sich alles weitere entwickeln. Das Werk, das in sich eine Wahrheit trägt, verbirgt in sich immer auch die Möglichkeit weiterzukommen, ihm den Rücken zu kehren und genau die gegenteilige Wahrheit auszudrücken.«[406]
Picasso blickt nicht, wie viele alte Männer sonst, zurück. Sein Alterswerk speist sich zwar aus dem vorangegangenen Lebenswerk, aber es ist doch nicht vergangenheitsbezogen in dem Sinne, daß Picasso, das Gesicht den Leistungen der eigenen Vergangenheit rückwärts zugewandt, sich nach diesen zurücksehnt oder sie gefühlvoll verklärt. Auch gibt er sich keinem gesättigten Behagen hin, genießt nicht stolz das Erreichte und spielt nicht selbstsicher früher einmal erworbene Fähigkeiten aus. Trockenen Ernst vermeidet

er, auch schafft er keine Trauerbilder. Seine Arbeit bleibt, im Alter noch betont, aggressiv nach vorn gerichtet. Die spürbar nahe Wand des Todes verstärkt noch die Heftigkeit der Stöße.
Wenn man sich dieses künstlerische Konzept Picassos vergegenwärtigt, wird man einer bei André Malraux geäußerten Meinung recht geben: »Man hat Picasso vorgeworfen, er habe seine Kunst nur immer wieder zu erneuern versucht, während seine Vorgänger, sogar van Gogh, die ihre vertiefen wollten.«[407] Vertiefung ist auch im Alter Picassos Sache nicht.



47
Liegender Akt mit Kette
(Nu couché au collier)
8. Oktober 1968
Zervos XXVII, 331
Tate Gallery, London

Es ist nicht einfach, die Struktur der letzten Schaffensphase Picassos zu kennzeichnen. Man hat das Gefühl, daß die Entwicklung bei den vorausgegangenen Schaffensperioden, bei aller Verschiedenartigkeit der Werke und der einzelnen Werkgruppen und Phasen, ein wenig deutlicher linear und kontinuierlich verläuft. Das hängt gewiß mit dem jeweiligen Alter des Künstlers zusammen. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Lebensalter und Werkstruktur ist zu vermuten.
Das Gefühl, daß der Künstler noch unbegrenztes Neuland vor sich habe und über einen noch nicht als begrenzt empfundenen Vorrat an Zeit verfüge, stellt sich vor den letzten Bildern Picassos beim Betrachter nicht mehr ein. Der jüngere Picasso verfolgt wie ein Pionier einen Weg eine Strecke weit, um dann, wenn die Erkundung des Geländes auf diesem Wege zu einem Ende gekommen ist und seine Neugier sich in etwa erschöpft hat, nach einem bruchartigen Richtungswechsel wiederum einen neuen Weg einzuschlagen. Aufs ganze gesehen überwindet Picasso dabei, auch wenn die Wege nicht geradlinig aneinander anschließen, riesige Distanzen. Die Schlüsselwerke *Les Demoiselles d'Avignon* und *L'embrassement / Le baiser (Die Umarmung / Der Kuß)* bilden herausragende Wegmarkierungen dort, wo ein neuer Weg eingeschlagen wird. Den letzten Werken ist das Bild des Weges nicht mehr angemessen. Vor Picasso liegen nicht mehr unübersehbar weites Land und eine als unbegrenzt empfundene Zeitebene. Die treibende Vorwärtsbewegung scheint gestaut auf einem räumlich und zeitlich engeren Felde zu stocken und allmählich zum Stillstand zu kommen. Picasso muß nun von einem eher unverrückbaren Standort aus tätig sein.
Zwar fehlen auch in den letzten Jahren nicht unvergeßliche Bildformulierungen, bezeichnenderweise aber fällt es schwer, herausragende Einzelwerke oder ein besonders bezeichnendes Schlüsselwerk zu benennen. Auch hat man den Eindruck, als ließen sich einzelne Werke, wären sie nicht datiert, stilistisch mit weniger Bestimmtheit datieren als in früheren Schaffensperioden. Es gibt zwar noch Sprünge und Brüche zwischen den Werken, nicht aber mehr Stufen einer Entwicklung. Die Reihe der großen, im Abstand weniger Tage entstandenen Kopfzeichnungen (Kat.-Nrn. 55–61) folgt keiner linearen Dramaturgie etwa im Sinne einer Abnahme der Vitalität. Der Totenschädel bildet nicht das erwartete, folgerichtige Ende der Reihe. Kopf auf Kopf folgt vielmehr in nicht vorhersehbaren Sprüngen.
Picasso hat sich im Laufe seiner mehr als ein Dreivierteljahrhundert währenden künstlerischen Arbeit einen überreichen Fundus an inhaltlichen und formalen Möglichkeiten geschaffen. Sein Repertoire ist unübersehbar reich und unerschöpflich in seinen Variations- und Kombinationsmöglichkeiten. Davon macht er nun souverän Gebrauch. Aber auch in den letzten Werken gibt es noch überraschende formale und ausdruckshafte Erfindungen. Picasso macht nach wie vor sehr kühne und auch riskante Experimente. Statt sich ganz neue Wege zu bahnen, greift er in sehr verschiedene Richtungen aus. Die Pendelausschläge in gegensätzliche Richtungen sind außerordentlich stark, unverkennbar sind aber auch die Ausschläge in der Höhe der Qualität der Werke. An kurz aufeinanderfolgenden Tagen, ja sogar an ein und demselben Tag können grundverschiedene Arbeiten entstehen (Abb. 47, 48). Trotz des sicheren, freien und überlegenen Umgangs Picassos mit seinen malerischen, zeichnerischen und graphischen Möglichkeiten, die er



48
Liegender Akt
(Nu couché)
9. Oktober 1968
Zervos XXVII, 333
Gilbert de Botton, St. Moritz

ständig abwandelt, umorganisiert und durch die er auch zu neuen Bildprägungen kommt, muß man sehen, daß die eigentliche Zeit seiner wirklichen künstlerischen Erfindungen längst vorbei ist. Wahrscheinlich ist seine surrealistische Periode der letzte grundlegend innovative Werkabschnitt. Dies ist weniger eine kritische Feststellung, die die Qualität betrifft, als eine beschreibende, die auf die Struktur des Gesamtwerkes zielt und sie zum biologischen Altersprozeß des Künstlers in Beziehung setzt. Aus diesen Bewegungen der heftig ausholenden Pendelschläge zwischen unterschiedlichen thematischen und darstellerischen Möglichkeiten gewinnt Picasso seine Dynamik für die ständige Erneuerung seines Werkes und seiner Person auch noch im höchsten Alter. Man kann die Frage stellen, bis zu welchem Lebensalter Künstler überhaupt innovative Leistungen hervorgebracht haben und ob es nicht gleichsam eine natürliche Grenze gibt, jenseits derer das in früheren Jahren Angeeignete nur noch ausgearbeitet und abgewandelt wird. Hierin allerdings erweist sich Picasso als ein einzigartig produktiver und phantasievoller Künstler.

Picassos letzte Bilder stellen den Betrachter vor erhebliche Bewertungsprobleme. Wenn man sich mit diesen Bildern beschäftigt, kann man der schwierigen Qualitätsfrage nicht ausweichen. Auch wenn sie sich nicht verbindlich beantworten läßt, so lassen sich doch einige Überlegungen anführen, die auf eine Antwort verweisen können. Die Frage nach der Qualität wiederum hängt unmittelbar mit der nach der Bewertung und den Bewertungsmaßstäben zusammen.
Vor den letzten Bildern Picassos kann der Betrachter eine Empfindung haben, die Goethe in *Maximen und Reflexionen* folgendermaßen ausgedrückt hat: »Es begegnete und geschieht mir noch, daß ein Werk bildender Kunst mir beim ersten Anblick mißfällt, weil ich ihm nicht gewachsen bin; ahnd' ich aber ein Verdienst daran, so such' ich ihm beizukommen, und dann fehlt es nicht an den erfreulichsten Entdeckungen: an den Dingen werd' ich neue Eigenschaften und an mir neue Fähigkeiten gewahr.«[408]
Das schärfste Verdikt hinsichtlich der Qualität der letzten Bilder Picassos hat, herausgefordert durch die Ausstellung im Palais des Papes in Avignon 1973, Douglas Cooper, ein Verehrer und früherer Freund des Künstlers und Sammler seiner Bilder, formuliert, indem er über die Gemälde schrieb, sie seien nichts anderes als »unzusammenhängende Schmierereien, ausgeführt von einem rasenden Greis im Vorzimmer des Todes.«[409]
Picasso ist vermutlich gar nicht der unbedingt selbstsichere Künstler, als der er dem Betrachter erscheinen mag. Gewiß ist er sich des Ranges einzelner Werke bewußt, aber was sein künstlerisches Schaffen insgesamt betrifft, sind ihm Zweifel an einer durchgängigen Qualität nicht fremd.[410] Dafür gibt es Zeugnisse von ihm selbst. »Ich weiß nicht, was das taugt, vielleicht ist es schauerlich. Aber ich mache es auf jeden Fall, Tausende davon mache ich.«[411] Angela Rosengart schreibt, Picasso habe gesagt, daß es immer das Schwierigste sei »zu entscheiden, ob ein Werk fertig sei oder nicht, ob es gut sei oder nicht [...].«[412] Weiterhin schreibt Angela Rosengart: »Er ist aber auch gegen sich selbst erbarmungslos: Als wir einmal zu ihm kommen, verdeckt eine riesenhafte Landschaft von Mougins die Türe vom Wohnzimmer zum Atelier. ›Ich finde sie so scheußlich, erklärt Picasso, daß ich sie dorthin gehängt habe, um mich zu strafen!‹ Er mußte das Bild wohl endgültig aufgegeben haben, denn sonst nahm er ein Werk [...] immer und immer wieder hervor, übermalte es so gründlich, daß oft von der ursprünglichen Fassung kaum mehr etwas übrig blieb.«[413] »Picasso gab einmal dem jungen Maler Manuel Angeles Ortiz den Rat: ›Male, was dir durch den Kopf geht, ohne nachzudenken, ob es gut oder schlecht sei.‹«[414] »[...] in der Kunst wie im Leben muß man Risiken eingehen, beständig eingehen, andernfalls wäre es besser, nichts zu tun. Vergiß nicht, man kann immer weiter gehen, immer noch weiter... Die Kunst kann man nicht lehren, aber man kann Unterricht in Mut geben.«[415] »Wenn ich auf die Schnauze falle, weiß ich doch wenigstens wie, und oft weiß ich schließlich sogar warum. Ich hab' dabei vielleicht etwas gelernt.

Und vielleicht sogar gerade dann, wenn ich glaubte, auf die Schnauze gefallen zu sein, war es ganz und gar nicht so.«
Bilder, ob fertig oder nicht, sieht Picasso als Seiten seines Tagebuches an, und als solche haben sie für ihn ihre Bedeutung.[416] »Die Zukunft wird die Seiten aussuchen, die sie für wichtig hält. Es ist nicht meine Sache, die Auswahl zu treffen. [...] Es ist die Bewegung des Malens, die mich interessiert, die dramatische Bewegung von einer Leistung zur nächsten, selbst wenn diese Leistungen vielleicht nicht bis zu ihren letzten Möglichkeiten vorangetrieben werden.«[417] »Sobald mein Interesse an dem Problem erlischt, höre ich auf, auch wenn das letzte Ergebnis nicht unbedingt das beste sein muß.«[418]
Arianna Stassinopoulos Huffington zitiert Hélène Parmelin, die von Picasso gesagt habe: »Picasso war kein Mann der Überzeugung. Er war ein Mann des Zweifels. Er sagte oft: ›Hören Sie, ich werde Ihnen nach dem Essen etwas zeigen. Ich weiß nicht, ob das, was ich gemacht habe, großartig oder Scheiße ist.‹ Und das war die Wahrheit – er wußte es nicht mehr.«[419] »Picasso selbst wußte sehr wohl, daß nicht alle Picassos großartige Picassos waren; dies verstärkte die Verachtung, die er den meisten Leuten entgegenbrachte, wenn er sie für *alles,* was sie sahen, schwärmen hörte.«[420] »›Ich werde jeden Tag schlechter‹, sagte er in einem der seltenen Augenblicke der Selbsterkenntnis. Aber er ließ sich davon nicht abhalten: ›Ich muß arbeiten ... Ich muß weitermachen.‹«[421]
Bereits Anfang der fünfziger Jahre schreibt Anthony Blunt, die Tatsache »einer gewissen Abschwächung imaginativer Kräfte und eine gewisse Monotonie der Vorstellungen unter der offensichtlichen Vielfalt«[422] lasse sich nicht verbergen.
Es gibt aber neben den Äußerungen des Selbstzweifels bei Picasso ebenso die selbstbewußte Behauptung, »es werde wohl zehn oder zwanzig Jahre dauern, bis man seine späten Bilder schätzen werde.«[423]
Die zeitliche Verzögerung in der allgemeinen Rezeption und Anerkennung neuer, mit geltenden Regeln brechender Kunst ist Picasso bereits von historischer Kunst bekannt: »›In den Museen beispielsweise sieht man nur mißlungene Bilder‹ ... Was wir jetzt als ›Meisterwerke‹ ansehen, sind die Werke, die sich am weitesten von den Regeln entfernten, wie sie die Meister der betreffenden Epoche vorschrieben. Die besten lassen am deutlichsten das ›Stigma‹ des Künstlers erkennen, der sie gemalt hat.«[424] Eine verwandte, von Françoise Gilot festgehaltene Einsicht, die leicht nachvollziehbar ist und die die Erfahrung immer wieder von neuem bestätigt, formuliert Matisse: »›Ich glaube, ich bin unfähig, diese Art Malerei zu beurteilen‹, sagte Matisse, [...] ›weil man einfach immer unfähig ist, das gerecht zu beurteilen, was auf das eigene Werk folgt. Man kann beurteilen, was vorher war und was gleichzeitig geleistet wird. Und selbst unter denen, die später kommen, verstehe ich einen Maler ein wenig, wenn er mich nicht völlig vergessen hat, auch wenn er über mich hinausgeht. Aber sobald er den Punkt erreicht hat, an dem er sich überhaupt nicht mehr auf das bezieht, was für mich Malerei ist, kann ich ihn nicht mehr verstehen. Ich kann ihn noch nicht einmal beurteilen. Es geht einfach über meinen Horizont.‹«[425]
William Rubin[426] bestätigt, daß Picasso nicht viel im Sinn habe mit neuer Malerei. Er sei so in Anspruch genommen von seiner eigenen Arbeit, die überhaupt nicht von zeitgenössischer Malerei abhänge. Er habe keine Sympathie für eine Kunst, die nicht ihre Grundlage in der Natur habe.

Es würde zu weit führen, die mit der Frage nach der Qualität und der Wertung angesprochenen ästhetischen Probleme im einzelnen zu behandeln. Statt dessen seien abschließend einige persönliche Beobachtungen und Überlegungen lose aneinandergefügt.
Daß es letzten Endes unmöglich ist, zu Festlegungen, die gar auf Dauer Geltung besitzen könnten, zu kommen, bringt Picasso selbst zum Ausdruck: »Ein Bild ist nicht von vornherein fertig ausgedacht und festgelegt. Während man daran arbeitet, verändert es

sich in gleichem Maße wie die Gedanken. Und wenn es fertig ist, verändert es sich immer weiter, entsprechend der jeweiligen Gemütsverfassung desjenigen, der es gerade betrachtet.«[427] Picasso benennt diejenigen Einflußfaktoren, die jegliche wertende Festlegung verhindern: den Prozeßcharakter des Werkes, den auch das fertige Werk noch bewahrt, den Bezug zu einem subjektiven Betrachter und dessen Veränderungen als einem lebendigen Wesen, wodurch sich ständig auch die Beziehungen zwischen Werk und Betrachter verändern müssen.

So haben sich auch die Bewertungen der letzten Bilder im Laufe der Jahre gewandelt. Wurden diese zunächst eher unterschätzt, dann vielleicht eher überschätzt und auch mißverstanden, erscheint es jetzt möglich, sie aus größerer zeitlicher Distanz nüchterner, weniger emotional zu bewerten und tiefer zu verstehen.

Ob überhaupt eine Beziehung zu ihnen gefunden wird, hängt sowohl von persönlichen Affinitäten als auch von der künstlerischen Zeitlage ab. Wer eine grundsätzliche Abneigung gegen diese Art Bilder empfindet, wird zu ihnen keine Beziehung aufnehmen und auch kein gerechtes, der Sache angemessenes Urteil abgeben können. Wer sie dagegen vorbehaltlos und uneingeschränkt schätzt, wird für mögliche Schwächen blind bleiben. Aus historischer Perspektive gesehen, läßt sich beobachten, daß Eigenschaften und Merkmale nicht zu jeder Zeit als Werte erkannt und aktualisiert werden. Es gibt, und sei es auch durch konventionelle Übereinkunft, Künstler, deren Rang allgemein anerkannt ist, ohne daß ihre Kunst aktuell, von augenblicklichem, zeitnahem Interesse wäre.

Jede Zeit hat im Bereich der Kunst trotz pluraler Orientierungen dennoch bestimmte Leitkonzepte. Daraus folgt die Frage nach den Passungen, die sich an einem Bild veranschaulichen läßt: Nicht jeder Schlüssel paßt in jedes individuelle Schloß, und ebenso paßt nicht jeder Schlüssel in jedes Zeitschloß. Der hohe subjektive Anteil an einer Beziehung zu Kunstwerken gibt das Recht, zunächst subjektiv über diese Beziehung zu sprechen. Meine persönliche Beziehung zu den letzten Werken Picassos ist in einem gewissen Grade nach wie vor ambivalent und schließt auch widersprüchliche Beobachtungen und Erfahrungen ein. Sie stellen zunächst mehr Fragen, als daß sie Antworten geben; sie eröffnen Probleme, die weniger gelöst werden können, als daß sie auf weitere offene Probleme verweisen.

Mehrere Gründe waren ausschlaggebend, sich mit den letzten Bildern Picassos zu beschäftigen. Unter ihnen ist die Qualitätsfrage eine der wichtigsten, drängendsten. Welche Qualität, das heißt auch, welche Bedeutung besitzen diese letzten Bilder? Wie hoch ist die Qualität zu veranschlagen? Kann ein Künstler, der zeit seines Lebens sehr gute, zum Teil epochemachende Kunstwerke geschaffen hat, im Alter wirklich ganz schlecht werden? Sind nicht seine ›schlechten‹ Bilder immer noch sehr viel besser, aufregender als die guten Bilder mittelmäßiger Künstler? Zu welcher Form von Qualität ist ein sehr alter Künstler überhaupt noch fähig?

Man kann sich in gewisser Weise in einen Betrachter von Bildern hineinversetzen, der sie negativ wertet: als roh, aggressiv, häßlich, manchmal schamlos. Diese Kennzeichnungen lassen aber auf einen Kriterienkatalog schließen, der von Kunstwerken bestimmte Eigenschaften erwartet: sie müßten verfeinert, zurückhaltend, schön und diskret sein. Diese Kriterien aber beruhen auf Konvention oder persönlicher Entscheidung und dürfen deshalb keine allgemeine Geltung für sich beanspruchen. Die benannten Eigenschaften ließen sich ja auch positiv deuten und sprachlich in positive Wendungen fassen wie großzügig, ausstrahlend, ungeschönt und offen.

Auch Picasso selbst beurteilt die Qualität seiner Werke. Der Qualitätsschwankungen ist er sich bewußt, aber da es nicht sein Ziel ist und auch gar nicht sein kann, ausschließlich Meisterwerke hervorzubringen, weil er jedes seiner Werke auch als ein Lebensdokument wertet, ist ihm jedes wichtig, kennt er »keinen Unterschied zwischen großer und kleiner Beschäftigung«[428], und er bewahrt sie alle.

Es ist aufschlußreich zu erfahren, wo Picasso seine eigenen künstlerischen Schwächen sieht: »Es gibt [...] Momente, und sie sind mir verhaßt, in denen mich ein fast unwiderstehlicher Drang zur Idealisierung und Verschönerung erfaßt, der zum Gefälligen hintendiert, als läge Jasminduft in der Luft. Deshalb muß ich mich immer wieder von der Tradition, von der Schönheit und von der Sentimentalität der Blauen Periode lösen.«[429] Picasso sieht also selbstkritisch sehr klar die Versuchungen, die, wenn ein Künstler ihnen erliegt, die Qualität seiner Arbeit gefährden: Schönheitlichkeit, Gefälligkeit, auch gegenüber dem Betrachter. Hätte er die früheren künstlerischen Wege der Blauen und der Rosa Periode nicht unvermittelt und mit Entschiedenheit verlassen, hätte wohl die Gefahr bestanden, daß sich ein Hang zum Schönheitlichen und Gefühlvollen einseitig bei ihm durchgesetzt hätte.
Die Pendelausschläge im Qualitätsniveau sind, wenn man etwa die Bände von Christian Zervos[430], aber auch die beiden Bände von Rafael Alberti[431], die die Ausstellungen des Spätwerkes in Avignon dokumentieren, ansieht, offensichtlich. Man hat den Eindruck, dies sei bei anderen Schaffensphasen – zum Beispiel der Blauen und der Rosa Periode, vor allem im Kubismus, aber auch im Surrealismus – nicht der Fall. Den letzten Bildern kann es auch in sich an Einheitlichkeit fehlen. Starke Bilder können schwache Stellen enthalten. Sie sind nicht immer, anders als es früher die Regel ist, im selben Grade der Intensität von Rand zu Rand durchgearbeitet.
Man darf aber nicht außer acht lassen, daß Picasso die Entscheidung für die Präsentation der beiden Ausstellungen in Avignon noch persönlich getroffen hat. Welche Gründe er dafür hatte, die Produktion der letzten Zeit so umfangreich zu zeigen, darüber könnte man Vermutungen äußern: Verliebtheit in alles, was er geschaffen hat, Kritiklosigkeit gegenüber dem eigenen Werk, Eitelkeit? Oder das Bedürfnis zu provozieren? Viel eher ist anzunehmen, daß ihm die Demonstration der Fülle und Vielfalt seines Schaffens wichtiger gewesen ist als das Herausstellen einzelner Werke. Je älter er wird, desto wichtiger als das Einzelwerk – auch als dessen möglichst hohe Qualität – scheint ihm das Produzieren selbst zu sein. Das veranschaulicht sehr gut die dichte Hängung der ungerahmten Leinwände in Avignon, die zu großen, weitgehend symmetrischen Tableaus zusammengefügt waren und die steinernen Wände des Papstpalastes bedeckten. Diese Hängung macht deutlich, daß es mehr auf den Gesamtzusammenhang als auf die einzelnen Bilder ankommt. Auch schwächere Werke werden mitgetragen und erfüllen ihre Aufgabe im Ganzen.
Gibt es auch gute Gründe, für eine Ausstellung der letzten Bilder eine strenge, an Qualität orientierte Auswahl zu treffen, die die ›schwächeren‹ Bilder zu vermeiden sucht, so muß man sich doch auch dessen bewußt sein, daß dies in gewissem Sinne eine Verschiebung des Gesamtbildes des Alterswerkes bedeutet; diese aber kann verantwortet werden, weil nur sie eine verdichtete Veranschaulichung des Schaffens der letzten Schaffensphase ermöglicht.

Offensichtlich enthält die Frage nach der Qualität der letzten Bilder Picassos nach wie vor große Sprengkraft. Keinen Betrachter kann sie kalt lassen. Schon daß sie sich herausfordernd und unausweichlich stellt, könnte man als eine positive Kraft der Bilder werten. Beobachtet man die Reaktionen auf die Bilder, spürt man, daß – wenigstens zunächst – stärker als bei Werken der meisten anderen Künstler weniger der kritische, analytische Verstand angesprochen als vielmehr die Emotionalität des Betrachters zu subjektiver Reaktion angeregt wird. Entschiedener Zustimmung steht ebenso entschiedene Ablehnung gegenüber. In gewisser Weise scheiden die späten Bilder Picassos auch heute noch – anders als die Werke seiner anderen Werkperioden – die Geister. Selbst fachkundige Betrachter und Kenner des Werkes äußern ihre Abneigung gegenüber dem Spätwerk insgesamt, das sie als deutlichen qualitativen Abstieg gegenüber den vorausgegangenen großartigen künstlerischen Leistungen Picassos

49
Der Kuß
(Le baiser)
1. Dezember 1969
Zervos XXXI, 535
Sammlung Ludwig

empfinden, oder aber sie gestehen, daß sie innerhalb des Spätwerkes zwar bestimmte Arten von Bildern lieben, andere aber hassen. Sie gestehen auch, daß sich Liebe in Haß, Haß in Liebe umkehren können. In derselben entschiedenen Weise, mit der Picasso in seinen letzten Werken Stellungnahmen abgibt, wird auch der Betrachter aufgefordert, sich entschieden zu diesen Werken zu verhalten. Gerade dies aber kann schwierig sein, denn es gehört zur Wirkung der letzten Bilder, daß die Einstellung des Betrachters ihnen gegenüber schwankend sein kann und nicht immer sicher ist. Möglicherweise ist das Spätwerk so stark, daß es den Betrachter überfordert.
Schließlich vermag der Betrachter an sich selbst zu beobachten, wie Beurteilungen sich verändern können. Letzte Bilder, die einem zunächst eher fremd oder schwach und nicht hervorstechend erschienen, können mehr und mehr die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und an fesselnder Wirkung und bannender Kraft gewinnen. Sie sind ein Anstoß, lassen nicht los, und man kehrt immer wieder zu ihnen zurück, vielleicht gerade deshalb, weil sie nicht gelöste Probleme veranschaulichen, sondern problematisch bleiben und deshalb in sich und im Betrachter einen Zustand der ungelösten Unruhe aufrecht erhalten. Ob dies bereits als eine künstlerische Qualität zu werten ist, mag offen bleiben, in jedem Fall kann man dies als eine Qualität des Werkes ansehen. Was nicht als großes Kunstwerk eingeschätzt werden kann, bleibt bei Picasso immer noch ein wichtiges Dokument.
Weiterhin kann man an sich selbst auch beobachten, daß die Beziehungen zu Werken nicht fest sind, sondern daß sie sich ändern in dem Maße, wie sich auch der Betrachter in seinen Stimmungen, Bedürfnissen, Einstellungen und Empfänglichkeiten ändert. Die ›weichen‹ letzten Bilder (Abb. 49), mir lange fremd, gewinnen an Faszination gegenüber den stärker konstruktiven.
Wenn die Beziehungen Veränderungen durch die fortschreitende Zeit unterworfen sind, hat dies auch zur Folge, daß Kunstwerke nicht immer aktuell und aktualisierbar sind. Zu verschiedenen Zeiten werden nur bestimmte Eigenschaften von Werken wahrgenommen, sie werden nicht immer in derselben Weise, sondern durchaus auch sehr verschieden im Wertehorizont der jeweiligen Zeit und der eigenen Lebenssituation und Gegenwart bewertet. Die Bildgestalten können bei den Menschen, die sie sehen, sehr unterschiedliche und sogar gegensätzliche Empfindungen auslösen. Im Hinblick auf das Verständnis der letzten Bilder Picassos ist auch zu fragen, ob die Bewertung dieser Werke nicht auch in einem bestimmten Maße altersabhängig sein kann, abhängig vom Alter des Betrachters und in Beziehung zu dem des Künstlers. Mag sich dies auch schwer nachweisen lassen, so leuchtet diese Vermutung dennoch unmittelbar ein.
Wahrscheinlich erschließt sich das späte Werk Picassos nicht spontan und schnell, es erschließt sich gewiß auch nicht Menschen jeden Alters, und wenn es sich erschließt, nicht in derselben Weise. Man braucht viel Zeit, um in ihr Verständnis allmählich einzudringen.
Es kann den Anschein haben, als sei der Betrachter, was die letzten Bilder Picassos betrifft, ganz seiner eigenen Subjektivität ausgeliefert. Ein verantwortlicher Umgang mit Kunstwerken hat aber auch zur Voraussetzung, daß der Betrachter zwar seine Subjektivität, der er sich ja gar nicht entziehen kann, zur Geltung kommen läßt, daß er sich aber auch der ihr innewohnenden ›Ungerechtigkeit‹ bewußt ist. Ein korrigierendes Gegengewicht ist die Fähigkeit zur relativen Distanzierung von der eigenen Subjektivität, also die Fähigkeit zu einer möglichst vorurteilsfreien Wahrnehmung, zur Reflexion und zum argumentierenden Diskurs.
Der Betrachter wird also nicht zwangsläufig nur auf seine Subjektivität zurückverwiesen. Wer sich auch ihm fremden, ungewohnten, Ablehnung herausfordernden Werken öffnet, vollzieht einen ersten Schritt zur notwendigen Distanzierung. Wer sehr viel gesehen und auch ein und dasselbe Bild oft und lange angesehen hat, wird im Urteil sicherer, weil er vergleichen kann. Nichts schärft den Blick so sehr für Unterschiede wie der Vergleich, auch für geringe Differenzen, Unterschiede der Art, aber auch Unter-

schiede des Gelingens, also der Qualität. Er bekommt ein Gespür für Qualitäten sowohl nichtwertend im Sinne von Beschaffenheit als auch wertend im Sinne von Güte, Rang. Der Betrachter trägt immer unvermeidbar und auch sinnvollerweise seine Bewertungsmaßstäbe an die Werke der Künstler heran, er kann der Fülle, der Vielfalt, der Neuigkeit dieser Werke aber nur gerecht werden, wenn er seine Bewertungsmaßstäbe immer auch zugleich an den Werken selbst und aus ihnen heraus entwickelt und modifiziert.

Versetzt man sich in einen älter werdenden Menschen oder alt gewordenen Künstler, sind leicht einige der Klippen zu benennen, die er meiden muß, und die Versuchungen, denen er nicht nachgeben darf. Er muß dagegen anarbeiten, daß sich Routine einschleift, daß er sich seines Könnens zu sicher ist, daß er nur noch eher mechanisch weiterarbeitet, daß er in vertrautem Rahmen verfeinert und dabei kleinlich, zu sanft, blutarm und eng wird, daß die Intensität erlahmt und er müde wird, daß er sich gehen läßt und eine sentimentale Alterserotik nicht zurückzuhalten vermag.
Von all diesen Schwächen ist auch das späte Werk Picassos fast gänzlich frei. Die Aufzählung gibt im Gegenteil zu erkennen, daß es vor dem Hintergrund dieser negativen Merkmale außerordentliche Qualitäten besitzt. Noch ›schwächere‹ Bilder Picassos sind interessant. Immer arbeitet er an einem Problem, immer riskiert er etwas, immer gibt es für den Betrachter etwas, was ihn überrascht, zu entdecken. Man kann ja ohnehin fragen, ob ein so erfindungsreicher und erneuerungsfähiger Künstler überhaupt in der Gefahr gewesen ist, im Alter wirklich ganz schlecht zu werden.
Wenn man Schwächen der Qualität bei Picasso erkennt, dann sind es andere als die genannten. Bilder können zu nah am Gegenstand oder am Inhaltlichen oder Motivischen orientiert sein und ein wenig illustrativ, vordergründig und eindimensional wirken, statt daß mehrere Ebenen angesprochen werden und ineinander gearbeitet sind. Ein allzu starkes formales Kalkulieren nimmt dem Bilde Lebendigkeit und Überzeugungskraft. Schließlich muß der große Klassizist Picasso immer wieder die Kraft aufbringen, diesen verführerischen Klassizismus durch antiklassische Elemente zu stören.
Es kann zur Erkenntnis der Ziele Picassos und damit mittelbar auch der Qualitäten seines Werkes beitragen, wenn man nicht nur erfährt, welche Künstler er schätzt, sondern auch, von welchen anderen zeitgenössischen Künstlern er sich kritisch absetzt. Ein besonders hartes Urteil trifft die Malerei Pierre Bonnards: »Was der macht, das ist keine Malerei. Er kommt nie über seine eigene Sensibilität hinaus. Er weiß nicht, was er will. Wenn Bonnard einen Himmel malt, dann malt er ihn vielleicht zuerst in Blau, mehr oder weniger so, wie er aussieht. Dann schaut er etwas länger hin und entdeckt ein wenig Violett darin, also fügt er einen oder zwei Pinselstriche Violett hinzu, nur zur Sicherheit. Dann findet er, daß der Himmel möglicherweise auch ein klein bißchen rosa ist. Warum also nicht auch ein wenig Rosa dazutun? Das Ergebnis ist ein Potpourri der Unentschiedenheit.«[432] »Malerei ist keine Frage der Sensibilität. Bei ihr geht es darum, die Macht an sich zu reißen [...]. Deshalb mag ich Matisse. Matisse ist immer fähig, eine klar durchdachte Entscheidung über die Wahl seiner Farben zu treffen.«[433] »Bonnard verkörperte für Picasso eine schuldhaft heitere Gelassenheit, die er weder bei Matisse noch bei Braque empfand. Und ein Einverstandensein mit den eigenen Bildern, das er, der Ambivalente, beneidete und verabscheute. Niemals vor ihm hat ein Maler dieses gnadenlose Gefühl so stark verspürt; die Malerei blieb stets der Bereich seiner Knechtschaft und das Mittel zu seiner Freiheit. Er unterstellte, daß seine Revolte unheilbar sei, und sie war es. Von dieser Ambivalenz her war seine Aggressivität, seine tiefe Feindschaft gegenüber dem ganzen Kosmos zu erklären.«[434]
Zu den Bildern von Fernand Léger sagt Picasso: »Für mich ist da nicht genug vorhanden. Seine Malerei ist offen und frei, doch sie geht nicht über das hinaus, was sie dir beim ersten Blick zeigt. Die Harmonie zweier Farben in einem Bild von Matisse oder Braque nimmt einen unendlichen Raum voller Nuancen ein. Léger trägt seine Farben in der

erforderlichen Menge auf, und sie alle haben den gleichen Grad der Ausstrahlung. Vielleicht ist daran gar nichts falsch, aber du kannst eine ganze Stunde lang vor einem seiner Bilder stehen, und nichts geschieht mehr nach dem Schock, den du in den ersten zwei Minuten empfunden hast. In Matisse' Werk schaffen die Vibrationen, die durch das Zusammenspiel eines ganz bestimmten Violetts und eines ganz bestimmten Grüns verursacht werden, eine dritte Farbe. Das ist Malerei. Wenn Matisse eine Linie auf ein Stück weißes Papier zeichnet, dann bleibt das nicht einfach eine Linie, sie wird noch zu etwas mehr. Es ist immer so etwas wie die Metamorphose jedes einzelnen Teils, die das Ganze schafft. Wenn Léger eine Linie zeichnet, bleibt sie eben nur *das:* eine Linie auf weißem Papier.«[435]
Indem Picasso durch seine letzten Bilder radikale Setzungen vornimmt und gleichsam Behauptungen aufstellt, fordert er auch den konventionellen Begriff von Qualität heraus. In konventioneller Sicht sind die Bilder voller ›Fehler‹, und man kann sich leicht vorstellen, wie ein schwächerer Künstler sie systematisierend, vereinheitlichend und harmonisierend ausgeglichen hätte. Nicht nur der Betrachter bestimmt über die Qualität eines Objektes, sondern das Objekt, das Bild, hinter dem der Künstler selbst steht, behauptet Qualität und wirkt entscheidend an einer Neubestimmung von Qualität mit. Die Findung von Qualitätsmaßstäben und Bedeutungen geschieht im Umgang mit den Werken. Dieses können am Detail nachweisbare, der Analyse zugängliche Qualitäten sein, es sind aber auch Qualitäten, die die Gesamtheit eines Bildes und seine Haltung ausstrahlen: Entschiedenheit und Bestimmtheit, Bündigkeit und Stimmigkeit, Knappheit und Strenge, Deutlichkeit, Prägnanz und Präsenz, Eigenständigkeit und Neuartigkeit. Die Bilder sind in der Regel frisch, wie wenn Picasso ein Thema zum ersten Mal angegangen hätte. Der Betrachter bleibt neugierig, neue Bilder zu sehen. Seinen über das Bildfeld wandernden Augen bieten sie stets neue Nahrung. Picasso erhält die Distanz zu sich selbst. Viele seiner letzten Werke erschließen sich nicht sogleich und vollständig. Sie bleiben tiefgründig, fremdartig, beschäftigen Auge und Geist des Betrachters, bewegen ihn anhaltend und stellen ihm mehr Fragen, als daß sie ihm Antworten anbieten. Es hieße sie mißverstehen, würde man in ihnen, wie es geschehen ist, nur eine interessante, die jüngere Malergeneration anregende freie Malerei sehen. In der Kunst Picassos hat vielmehr jeder Strich, jede Fläche eine auf einen gegenständlichen, welthaltigen Kosmos bezogene sinn- und bedeutungsvolle Funktion. Die Nichtimitierbarkeit der letzten Werke Picassos gehört mit zu ihrer Qualität.

Hat man die letzten Gemälde und Zeichnungen Picassos vor Augen, etwa die aus den Jahren 1971 und 1972, muß man sich immer wieder fast mit Gewalt ins Bewußtsein rufen, daß 1881 das Geburtsjahr des Künstlers ist. Ende des 19. Jahrhunderts also wurde ungeachtet aller von ihm geleisteten künstlerischen Innovationen seine Vorstellungswelt geprägt. Sein Vertrauen in das Bilderschaffen und in die Macht des Bildes ist ungebrochen. Ob von seinen Spätwerken Anregungen ausgehen für gegenwärtige und zukünftige Künstler, hängt nicht von diesen Werken allein ab, sondern auch von den Einstellungen und Zielen der Künstler selbst. Zu einer Zeit ist es das Spätwerk von Matisse, an dem sich Künstler orientieren, es kann aber auch zu einer anderen Zeit das Spätwerk Picassos sein, oder aber verschiedene Künstler suchen unterschiedliche Leitfiguren. Voraussetzung dabei ist jedoch die Fruchtbarkeit des Werkes und seine tiefe, in vielfältiger Weise fortwirkende und herausfordernde Kraft. »Die Bildkühnheiten Picassos sind [...] revolutionär noch innerhalb der Tradition, indem sie die traditionelle, gegenstandsbezogene Bildlichkeit bis an den Horizont ihres Möglichseins führen.«[436]
Picasso schließt, so scheint es, eher die großen Epochen der europäischen Malerei ab, als daß er eine neue eröffnet. In dieser Hinsicht sind auch seine letzten Bilder weniger Saat als vielmehr Ernte.

1 Ludwig Wittgenstein, Vermischte Bemerkungen, Frankfurt am Main 1977, S. 77.
2 Hepp, S. 110. Stassinopoulos (S. 467) schreibt irrtümlich von einer Gallenblasen- und Prostata-operation.
3 Gilot, Leben mit Picasso, S. 148.
4 Hepp, S. 16.
5 Hepp, S. 25.
6 Mündliche Mitteilung Prof. Dr. Ulrich Junge, Bielefeld.
7 Hepp, S. 17. Nachdem Picasso das Rauchen aufgegeben hatte, aß er Lakritzbonbons, um das Verlangen zu rauchen zu unterdrücken (Otero, S. 45).
8 Hepp, S. 25.
9 Hepp, S. 52.
10 Hepp, S. 77.
11 Hepp, S. 111 f.
12 Hepp, S. 123.
13 Hepp, S. 136.
14 Otero, S. 159.
15 Stassinopoulos, S. 467.
16 Stassinopoulos, S. 468.
17 Stassinopoulos, S. 468.
18 Otero, S. 65.
19 Stassinopoulos, S. 468.
20 Gilot, Leben mit Picasso, S. 322.
21 Gilot, Leben mit Picasso, S. 73.
22 Gilot, Leben mit Picasso, S. 118.
23 Gilot, Matisse und Picasso, S. 85.
24 Gilot, Matisse und Picasso, S. 85.
25 Gilot, Matisse und Picasso, S. 343.
26 Gilot, Matisse und Picasso, S. 177.
27 Parmelin, Bei Picasso, S. 25.
28 Parmelin, Bei Picasso, S. 120.
29 Gilot, Matisse und Picasso, S. 256.
30 Stassinopoulos, S. 341.
31 Stassinopoulos, S. 329.
32 Stassinopoulos, S. 210.
33 Stassinopoulos, S. 463.
34 Malraux, S. 262 f.
35 Malraux, S. 263.
36 Gilot, Matisse und Picasso, S. 110.
37 Gilot, Leben mit Picasso, S. 214 ff.
38 Gilot, Matisse und Picasso, S. 326.
39 Gilot, Matisse und Picasso, S. 326.
40 Gilot, Matisse und Picasso, S. 329.
41 Gilot, Matisse und Picasso, S. 156.
42 Gilot, Leben mit Picasso, S. 333.
43 Gilot, Leben mit Picasso, S. 101; Brassaï, S. 154.
44 Gilot, Leben mit Picasso, S. 152.
45 Gilot, Leben mit Picasso, S. 322.
46 Gilot, Leben mit Picasso, S. 257.
47 Stassinopoulos, S. 228.
48 Gilot, Leben mit Picasso, S. 329.
49 Otero, S. 157.
50 Siehe Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 19.
51 Parmelin, Bei Picasso, S. 7. Zur Authentizität des Buches von Gilot, Leben mit Picasso, siehe Richardson, S. 490.
52 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 27 ff.
53 Gilot, Leben mit Picasso, S. 214 ff.; Malraux, S. 134; Stassinopoulos, S. 271 f.
54 Gilot, Matisse und Picasso, S. 260.
55 Parmelin, Picasso sagt..., S. 69 f.
56 Hepp, S. 134.
57 Gilot, Matisse und Picasso, S. 355.
58 Stassinopoulos, S. 422.
59 Stassinopoulos, S. 422.
60 Gilot, Matisse und Picasso, S. 152.
61 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 33.
62 Gilot, Leben mit Picasso, S. 81.
63 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 141 f.
64 Brassaï, Picasso 1971, in: XXe siècle, numéro spécial, 1971.
65 Parmelin, Picasso sagt..., S. 74.
66 Picasso, Wort und Bekenntnis, S. 124.
67 Stassinopoulos, S. 468.
68 Gilot, Leben mit Picasso, S. 330.
69 Stassinopoulos, S. 458.
70 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 35.
71 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 35.
72 Gilot, Matisse und Picasso, S. 156 f.
73 Stassinopoulos, S. 410 f.
74 Stassinopoulos, S. 411.
75 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 85.
76 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 140.
77 Stassinopoulos, S. 450.
78 Stassinopoulos, S. 450.
79 Stassinopoulos, S. 483.
80 Stassinopoulos, S. 483.
81 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 224 ff.
82 Stassinopoulos, S. 482.
83 Stassinopoulos, S. 482 f.
84 Stassinopoulos, S. 483 f.
85 Stassinopoulos, S. 488.
86 Stassinopoulos, S. 223.
87 Keel, S. 28.
88 Gilot, Leben mit Picasso, S. 106.
89 Gilot, Leben mit Picasso, S. 106.
90 Gilot, Leben mit Picasso, S. 106.
91 Rubin, S. 44.
92 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 92 f.
93 Gilot, Leben mit Picasso, S. 106.
94 Stassinopoulos, S. 455.
95 Stassinopoulos, S. 458.
96 Stassinopoulos, S. 458.
97 Stassinopoulos, S. 459.
98 Stassinopoulos, S. 474.
99 Stassinopoulos, S. 487.
100 Stassinopoulos, S. 487.
101 Stassinopoulos, S. 432.
102 Stassinopoulos, S. 450.
103 Stassinopoulos, S. 450.
104 Frank Perls, The last time I saw Pablo, in: Art news, Bd. 73, Nr. 4, April 1974, S. 37.
105 Otero, S. 17.
106 Richardson, S. 19.
107 Stassinopoulos, S. 420.
108 Stassinopoulos, S. 458.
109 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 231.
110 Stassinopoulos, S. 450.
111 Stassinopoulos, S. 459.
112 Stassinopoulos, S. 479.
113 Stassinopoulos, S. 420.
114 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 144.
115 Stassinopoulos, S. 479.
116 Stassinopoulos, S. 479.
117 Gilot, Leben mit Picasso, S. 147 ff.
118 Gilot, Leben mit Picasso, S. 151.
119 Hepp, S. 128.
120 Mündliche Mitteilung Bernard Ruiz-Picasso, Paris.
121 Mündliche Mitteilung Angela Rosengart, Luzern.
122 Keel, S. 8.
123 Hepp, S. 26.
124 Parmelin, Picasso sagt..., S. 66.
125 Rosengart, S. 42.
126 Parmelin, Bei Picasso, S. 140.
127 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 195.
128 Gilot, Leben mit Picasso, S. 114.
129 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 145.
130 Ausstellungskatalog Galerie Beyeler, S. 10.
131 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 11.
132 Malraux, S. 74.
133 Edward Quinn, Picasso. Fotos von 1951–1972, Köln 1977, S. 22.
134 Stassinopoulos, S. 482.
135 Stassinopoulos, S. 456.
136 Stassinopoulos, S. 420.
137 Stassinopoulos, S. 454.

138 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 17.
139 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 11 f.
140 Stassinopoulos, S. 461.
141 Mündliche Mitteilung Angela Rosengart, Luzern.
142 Mündliche Mitteilung John Richardson, New York.
143 Parmelin, Bei Picasso, S. 9.
144 Stassinopoulos, S. 362.
145 Stassinopoulos, S. 420.
146 Stassinopoulos, S. 402.
147 Sabartés, S. 72.
148 Keel, S. 78.
149 Keel, S. 29.
150 Gilot, Leben mit Picasso, S. 330.
151 Keel, S. 9.
152 Stassinopoulos, S. 436.
153 Parmelin, Picasso sagt..., S. 14.
154 Stassinopoulos, S. 470f.
155 Stassinopoulos, S. 471.
156 Parmelin, Picasso sagt..., S. 12 und 21.
157 (1944)–1945; Zervos XIV, 76.
158 Brassaï, S. 134f.
159 Keel, S. 19.
160 Picasso, Wort und Bekenntnis, S. 120.
161 Brassaï, S. 49.
162 Stassinopoulos, S. 351.
163 Gilot, Leben mit Picasso, S. 113.
164 Gilot, Matisse und Picasso, S. 187.
165 Gilot, Matisse und Picasso, S. 187f.
166 Brassaï, S. 80.
167 Gilot, Leben mit Picasso, S. 114.
168 Gilot, Leben mit Picasso, S. 140.
169 Parmelin, Picasso sagt..., S. 19.
170 Zervos XXV, XXVII, XXXI, XXXII und XXXIII.
171 Gilot, Leben mit Picasso, S. 114.
172 Gilot, Leben mit Picasso, S. 319.
173 Parmelin, Picasso sagt..., S. 37f.
174 Parmelin, Bei Picasso, S. 39.
175 Parmelin, Bei Picasso, S. 164.
176 Parmelin, Bei Picasso, S. 141.
177 Stassinopoulos, S. 471.
178 Rosengart, S. 55.
179 Stassinopoulos, S. 471.
180 Parmelin, Picasso sagt..., S. 19.
181 Kat.-Nrn. 17 und 18.
182 Kat.-Nrn. 19 und 20.
183 Kat.-Nrn. 56–61.
184 Zervos XXXI, 485, 486, 492 und 493.
185 Parmelin, Picasso sagt..., S. 21.
186 Parmelin, Bei Picasso, S. 30.
187 Malraux, S. 19.
188 Ausstellungskatalog Galerie Beyeler, S. 10.
189 Hepp, S. 109.
190 Theodor Fontane, Cécile, Frankfurt am Main und Hamburg 1961, S. 107.
191 Picasso, Wort und Bekenntnis, S. 38.
192 Keel, S. 8.
193 Parmelin, Picasso sagt..., S. 154.
194 Malraux, S. 132.
195 Ausstellungskatalog Galerie Beyeler, S. 10.
196 Gilot, Leben mit Picasso, S. 251.
197 Malraux, S. 18.
198 Gilot, Leben mit Picasso, S. 114.
199 Keel, S. 9.
200 Brassaï, S. 177.
201 Parmelin, Picasso sagt..., S. 11.
202 Keel, S. 71.
203 Keel, S. 71.
204 Gilot, Leben mit Picasso, S. 114.
205 Gilot, Leben mit Picasso, S. 115.
206 Parmelin, Picasso sagt..., S. 66.
207 Parmelin, Picasso sagt..., S. 46.
208 Carl Friedrich von Weizsäcker, Bewußtseinswandel, München und Wien 1988, S. 175.
209 Rosengart, S. 52.
210 Parmelin, Bei Picasso, S. 31 f.
211 Otero, S. 192.
212 Parmelin, Picasso sagt..., S. 25.
213 Parmelin, Picasso sagt..., S. 24.
214 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 86f.
215 Brassaï, S. 24.
216 Gilot, Matisse und Picasso, S. 186.
217 Malraux, S. 18.
218 Gilot, Leben mit Picasso, S. 251.
219 Gilot, Leben mit Picasso, S. 246f.
220 Malraux, S. 18f.
221 Stassinopoulos, S. 203.
222 Stassinopoulos, S. 400.
223 Stassinopoulos, S. 334.
224 Brassaï, S. 81.
225 Stassinopoulos, S. 484.
226 Stassinopoulos, S. 201.
227 Stassinopoulos, S. 201.
228 Stassinopoulos, S. 202.
229 Zum Beispiel Stassinopoulos, S. 254, 320 und 410.
230 Stassinopoulos, S. 266.
231 Parmelin, Picasso sagt..., S. 77.
232 Gilot, Leben mit Picasso, S. 277.
233 Gilot, Leben mit Picasso, S. 74.
234 Gilot, Matisse und Picasso, S. 216.
235 Stassinopoulos, S. 360.
236 Stassinopoulos, S. 254.
237 Gilot, Matisse und Picasso, S. 328.
238 Gilot, Leben mit Picasso, S. 18.
239 Gilot, Leben mit Picasso, S. 220f.
240 Stassinopoulos, S. 383.
241 Stassinopoulos, S. 399.
242 Gilot, zitiert nach Stassinopoulos, S. 399.
243 Stassinopoulos, S. 458.
244 Gilot, Matisse und Picasso, S. 326.
245 Picasso, Wort und Bekenntnis, S. 45f.
246 Parmelin, Bei Picasso, S. 78.
247 Keel, S. 78.
248 Malraux, S. 102.
249 Gilot, Matisse und Picasso, S. 96.
250 Gilot, Matisse und Picasso, S. 96.
251 Malraux, S. 100.
252 Malraux, S. 278.
253 Stassinopoulos, S. 492.
254 Cooper, S. 23.
255 Parmelin, Bei Picasaso, S. 32.
256 Siehe Ulrich Weisner, Vom zeichenhaften Sinn der surrealistischen Bilder Picassos, in: Ausstellungskatalog Picassos Surrealismus, S. 143ff.
257 Brassaï, S. 121.
258 Rosengart, S. 54.
259 Siehe Roland Penrose, L'Œil de Picasso, Mailand 1967.
260 Georges Boudaille, Picasso. Zeichnungen, Prag 1989, S. 124.
261 Malraux, S. 89.
262 Malraux, S. 90.
263 Siehe Zervos XXVII, 260. Das Gemälde Zervos XXXIII, 118 ist aller Wahrscheinlichkeit nach dann richtig orientiert, wenn der Kopf der Frau nach unten weist, wie es auch die vorbereitende Zeichnung Zervos XXXIII, 114 zeigt.
264 Gilot, Matisse und Picasso, S. 181.
265 Picasso, Wort und Bekenntnis, S. 39.
266 Parmelin, Picasso sagt..., S. 84.
267 Gilot, Leben mit Picasso, S. 251.
268 Gilot, Matisse und Picasso, S. 187.
269 Sabartés, S. 72.
270 Gilot, Leben mit Picasso, S. 332.
271 Gilot, Leben mit Picasso, S. 332.
272 Gilot, Matisse und Picasso, S. 131.
273 Gilot, Matisse und Picasso, S. 131.
274 Gilot, Matisse und Picasso, S. 286.
275 Gilot, Leben mit Picasso, und Gilot, Matisse und Picasso.
276 Gilot, Leben mit Picasso, S. 265.
277 Gilot, Leben mit Picasso, S. 252.
278 Rosengart, S. 59.
279 Parmelin, Picasso sagt..., S. 46.

280 Parmelin, Picasso sagt..., S. 58.
281 Brassaï, S. 121.
282 Gilot, Matisse und Picasso, S. 131.
283 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 217.
284 Stassinopoulos, S. 457.
285 Brassaï, S. 49.
286 Brassaï, S. 50.
287 Ausstellungskatalog Picasso. Une nouvelle dation, Paris, Galeries nationales du Grand Palais 1992, Nr. 113.
288 Picasso, Wort und Bekenntnis, S. 118.
289 Parmelin, Bei Picasso, S. 151.
290 Gilot, Leben mit Picasso, S. 275f.
291 Malraux, S. 42.
292 Malraux, S. 82.
293 Brassaï, S. 21.
294 Gilot, Leben mit Picasso, S. 331.
295 Otero, S. 170.
296 Stassinopoulos, S. 468.
297 Parmelin, Picasso sagt..., S. 87.
298 Malraux, S. 141.
299 Keel, S. 11.
300 Parmelin, Picasso sagt..., S. 111.
301 Parmelin, Picasso sagt..., S. 67.
302 Sabartés, S. 78.
303 Sabartés, S. 78.
304 Sabartés, S. 78.
305 Gilot, Leben mit Picasso, S. 64.
306 Parmelin, Bei Picasso, S. 78.
307 Ausstellungskatalog Picasso. Die Sammlung Ludwig, München 1992, Nr. 89.
308 Gilot, Matisse und Picasso, S. 354.
309 Gilot, Leben mit Picasso, S. 64f.
310 Malraux, S. 23 und 25.
311 Parmelin, Bei Picasso, S. 124.
312 Picasso, Wort und Bekenntnis, S. 45.
313 Parmelin, Picasso sagt..., S. 40.
314 Parmelin, Bei Picasso, S. 61.
315 Parmelin, Picasso sagt..., S. 64.
316 Parmelin, Picasso sagt..., S. 67.
317 Malraux, S. 102.
318 Parmelin, Picasso sagt..., S. 76.
319 Keel, S. 55.
320 Gilot, Leben mit Picasso, S. 246.
321 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 11f.
322 Sabartés, S. 71f.
323 Sabartés, S. 78.
324 Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, S. 39.
325 John Golding, The Triumph of Picasso, in: The New York Review, 21. 7. 1988, S. 22.
326 Picasso, Wort und Bekenntnis, S. 124.
327 Stassinopoulos, S. 419.
328 Gilot, Leben mit Picasso, S. 331.
329 Gilot, Leben mit Picasso, S. 298.
330 Parmelin, Picasso sagt..., S. 73.
331 Parmelin, Picasso sagt..., S. 73.
332 Parmelin, Picasso sagt..., S. 75.
333 Malraux, S. 19.
334 Parmelin, Picasso sagt..., S. 76.
335 Zum Beispiel Richardson, Abb. S. 292 und 303.
336 Mündliche Mitteilung Brigitte Léal, Paris.
337 Zum Beispiel Catalogue sommaire des collections. Dessins, Aquarelles, Gouaches, Pastels, Musée Picasso, Paris 1987, Nr. 111 von 1905.
338 Zum Beispiel Zervos XXII, 104 von 1904.
339 Zum Beispiel Zervos VII, 325.
340 Brassaï, S. 122.
341 Ausstellungskatalog Shunga. Meisterwerke der erotischen Kunst Japans. Sammlung Winzinger, Albrecht Dürer Gesellschaft Nürnberg, Galerie im Pilatushaus 1975.
342 Malraux, S. 73.
343 Malraux, S. 45.
344 Malraux, zum Beispiel S. 18f.
345 Malraux, S. 66.
346 Malraux, S. 18.
347 Malraux, S. 66.
348 Malraux, S. 75.
349 Parmelin, Picasso sagt..., S. 73.
350 Parmelin, Picasso sagt..., S. 28.
351 Parmelin, Picasso sagt..., S. 24.
352 Parmelin, Picasso sagt..., S. 24.
353 Parmelin, Picasso sagt..., S. 25.
354 Brassaï, S. 25.
355 Parmelin, Picasso sagt..., S. 113.
356 Brassaï, S. 91.
357 Brassaï, S. 92.
358 Gilot, Leben mit Picasso, S. 17.
359 Parmelin, Picasso sagt..., S. 29.
360 Gilot, Leben mit Picasso, S. 251.
361 Stassinopoulos, S. 445.
362 Zum Beispiel Zervos XXVII, 330.
363 Richardson, S. 22.
364 Parmelin, Picasso sagt..., S. 28.
365 Parmelin, Picasso sagt..., S. 25.
366 Gilot, Matisse und Picasso, S. 19.
367 Hepp, S. 43f.
368 Rosengart, S. 14.
369 Rosengart, S. 20.
370 Parmelin, Bei Picasso, S. 58.
371 Gilot, Leben mit Picasso, S. 246f.
372 Zum Beispiel Zervos VII, 5–7.
373 Die Vorstellung eines Gestirns mit einem eingeschriebenen Gesicht im Profil und einer dieses ergänzenden mondsichelähnlichen Form erwecken zum Beispiel zwei durchbrochene Apsidenfenster der Kirche Agia Triada in Lefkes auf Paros. Die Kirche trägt die Datierung 1895; die Fenster machen aber den Eindruck, als seien sie von einem älteren Bau übernommen. – In *Don Quijote* von Cervantes heißt es über die Tochter des Guillermo: »Es ist mir, als wenn ich sie noch vor mir sähe mit ihrem Gesichtchen, das auf der einen Seite wie die Sonne und auf der andern wie der Mond glänzte.«
374 Malraux, S. 117.
375 Gilot, Leben mit Picasso, S. 108.
376 Vgl. Zervos VII, 129–133.
377 Gilot, Matisse und Picasso, S. 327.
378 Platon, Sokrates im Gespräch. Vier Dialoge, Hamburg-Wandsbek 1953, S. 159ff.
379 Gilot, Leben mit Picasso, S. 252.
380 David Sylvester, Late Picasso at the Tate, in: London Review of Books, 1. 9. 1988, S. 8.
381 Gilot, Matisse und Picasso, S. 355.
382 Gilot, Matisse und Picasso, S. 187.
383 Gilot, Matisse und Picasso, S. 27.
384 Gilot, Matisse und Picasso, S. 27.
385 Gilot, Matisse und Picasso, S. 25.
386 Gilot, Leben mit Picasso, S. 128.
387 Zervos II*, 18.
388 Zervos V, 460.
389 Malraux, S. 19.
390 Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1976.
391 Ausstellungskatalog Zeichnungen und Collagen des Kubismus. Picasso, Braque, Gris, Kunsthalle Bielefeld 1979, S. 369.
392 Malraux, S. 130.
393 Malraux, S. 131.
394 Parmelin, Picasso sagt..., S. 15.
395 Keel, S. 71.
396 Malraux, S. 25.
397 Malraux, S. 25.
398 Malraux, S. 26.
399 Malraux, S. 261.
400 Malraux, S. 26.
401 Gilot, Leben mit Picasso, S. 114.
402 Malraux, S. 68.
403 Keel, S. 9.

404 Gilot, Matisse und Picasso, S. 188.
405 Stassinopoulos, S. 171.
406 Parmelin, Picasso sagt..., S. 15.
407 Malraux, S. 261.
408 Johann Wolfgang Goethe, Maximen und Reflexionen. Aus Kunst und Altertum. Dritter Band, erstes Heft 1821, München 1963, S. 18f.
409 Cooper, S. 23.
410 Parmelin, Voyage en Picasso, S. 92.
411 Parmelin, Picasso sagt..., S. 59.
412 Rosengart, S. 39f.
413 Rosengart, S. 55.
414 Klaus Gallwitz, Picasso laureatus. Sein malerisches Werk seit 1945, Luzern und Frankfurt am Main 1971, S. 10.
415 Hepp, S. 131f.
416 Gilot, Leben mit Picasso, S. 114.
417 Gilot, Leben mit Picasso, S. 114.
418 Gilot, Matisse und Picasso, S. 188.
419 Stassinopoulos, S. 437.
420 Stassinopoulos, S. 271.
421 Stassinopoulos, S. 482.
422 Stassinopoulos, S. 421.
423 Ausstellungskatalog Galerie Beyeler, S. 10.
424 Sabartés, S. 224.
425 Gilot, Leben mit Picasso, S. 249.
426 Rubin, S. 45.
427 Keel, S. 19.
428 Werner Spies, Kontinent Picasso, München 1988, S. 121.
429 Gilot, Matisse und Picasso, S. 188.
430 Zervos XXV, XXVII, XXXI, XXXII und XXXIII.
431 Rafael Alberti, Picasso en Avignon, Paris 1971, und Rafael Alberti, Le rayon ininterrompu, Paris 1974.
432 Gilot, Leben mit Picasso, S. 252.
433 Gilot, Leben mit Picasso, S. 252f.
434 Malraux, S. 262f.
435 Gilot, Leben mit Picasso, S. 265.
436 Max Imdahl, Picassos Guernica, Frankfurt am Main 1985, S. 42f.

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Brassaï
Brassaï, Gespräche mit Picasso, Reinbek bei Hamburg 1966

Cooper
Douglas Cooper in: Connaissance des Arts, Nr. 257, Juli 1973

Gilot, Leben mit Picasso
Françoise Gilot / Carlton Lake, Leben mit Picasso, München 1965

Gilot, Matisse und Picasso
Françoise Gilot, Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft, München 1990

Hepp
Jacques Gilbert Hepp, Pablo Picasso. Un mystère dévoilé, Breteuil-sur-Iton 1988

Keel
Daniel Keel, Picasso. Über Kunst, Zürich 1982

Malraux
André Malraux, Das Haupt aus Obsidian, Frankfurt am Main 1975

Otero
Roberto Otero, Forever Picasso. An Intimate Look at His Last Years, New York 1973

Parmelin, Bei Picasso
Hélène Parmelin, Bei Picasso, Berlin 1962

Parmelin, Picasso sagt...
Hélène Parmelin, Picasso sagt..., München 1967

Parmelin, Voyage en Picasso
Hélène Parmelin, Voyage en Picasso, Paris 1980

Picasso, Wort und Bekenntnis
Pablo Picasso, Wort und Bekenntnis, Zürich, 2. Aufl. 1958

Richardson
John Richardson, Picasso. Leben und Werk I. 1881–1906, München 1991

Rosengart
Besuche bei Picasso. Fotos von Siegfried und Angela Rosengart, Luzern 1973

Rubin
William Rubin, Milton Esterow, Visits with Picasso at Mougins, in: Art news, Bd. 72, Nr. 6, 1973

Sabartés
Jaime Sabartés, Picasso. Gespräche und Erinnerungen, Zürich 1956

Stassinopoulos
Arianna Stassinopoulos Huffington, Picasso. Genie und Gewalt, Ein Leben, München 1988

Ausstellungskatalog Galerie Beyeler
Ausstellungskatalog Picasso, Galerie Beyeler, Basel 1981

Ausstellungskatalog Picassos Surrealismus
Ausstellungskatalog Picassos Surrealismus. Werke 1925–1937, Kunsthalle Bielefeld 1991

Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen
Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen, Kunsthalle Bielefeld 1984

Jacqueline und Pablo Picasso, 1967
Photo: Edward Quinn

Laurence Berthon

Biographie 1966–1973

Picasso lebt seit 1954 mit Jacqueline Roque zusammen. Seit der Hochzeit im Jahre 1961 wohnen die beiden auf seinem Besitz Notre-Dame-de-Vie in Mougins in der unmittelbaren Umgebung von Cannes.

1966

Nachdem er sich 1965 im amerikanischen Krankenhaus von Neuilly einer Operation unterzogen hat, nimmt Picasso im Frühjahr 1966 Zeichnung und Malerei wieder auf. Ein neues Thema erscheint, das der ›Musketiere‹, jene Edlen aus dem spanischen Goldenen Zeitalter.

Im August wendet sich Picasso erneut der Druckgraphik zu. Bis Frühjahr 1967 entstehen etwa sechzig hochvirtuose Platten, die 1970 im Bloch-Katalog reproduziert werden (Bloch 1400–1457).

28. September: André Breton stirbt.

19. November: Eröffnung der Pariser Ausstellung *Hommage à Picasso* im Grand Palais und im Petit Palais durch André Malraux, den damaligen Kultusminister. Die Ausstellung, die der Kunsthistoriker Jean Leymarie organisiert hat, hat beachtlichen Erfolg und macht insbesondere das gesamte plastische Werk des Künstlers der Öffentlichkeit zugänglich. Gleichzeitig findet in der Bibliothèque Nationale eine Ausstellung mit Druckgraphiken statt.

Im November zeigt die Galerie Jeanne Bucher in Paris die Ausstellung *Picasso et le béton,* zu der ein Katalog mit Texten von Pierre Gascar, Daniel Gervis und Michel Ragon erscheint. Der norwegische Bildhauer Carl Nesjar beginnt, von Skulpturen aus ausgeschnittenem Blech monumentale Vergrößerungen in graviertem Beton anzufertigen.

Von November 1966 bis Mai 1967 ehren zwei Retrospektiven in der Galerie Beyeler in Basel Picasso zu seinem fünfundachtzigsten Geburtstag.

Sable Mouvant (Treibsand) von Pierre Reverdy, mit zehn Aquatinten, erscheint bei Louis Broder, Paris. *Sable Mouvant* ist das letzte Gedicht Reverdys, der am 17. Juni 1960 in Solesmes verstarb. Zu Ehren des Dichters willigt Picasso ein, diese posthume Ausgabe zu illustrieren. Die zehn Aquatinten werden aus der großen druckgraphischen Serie *Maler und Modell* vom Winter 1963–1964 und Februar–März 1964 ausgewählt.

1967

Picasso verweigert die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion.

Im Frühjahr wird er aus seinem Atelier in der Rue des Grands-Augustins in Paris vertrieben.

In der Malerei führt er die Serie der ›Musketierköpfe‹ weiter.

4. März – 30. April: *Picasso,* Retrospektive im Stedelijk Museum in Amsterdam.

21. Mai: Picasso malt einen frontalen Akt in verkürzter Perspektive, den ersten aus einer Sequenz, die sich bis Oktober erstreckt.

Juni: Bilder zum Thema der *Serenade.*

Vom 9. Juni bis 13. August zeigt eine von Roland Penrose organisierte Ausstellung in der Londoner Tate Gallery Plastiken, Keramiken, Zeichnungen und Druckgraphik, die anschließend, vom 11. Oktober bis 1. Januar 1968, im New Yorker Museum of Modern Art präsentiert wird.

Juli: Zahlreiche lavierte Zeichnungen.

Oktober: Zeichnungen zu den Themen *Umarmung* und *Kuß.*

Picasso im Atelier, 1967
Photo: Edward Quinn

1968

Januar: Gemälde zum Thema *Akt mit Vogel.* Zeichnungen im Umkreis des *Türkischen Bades.*

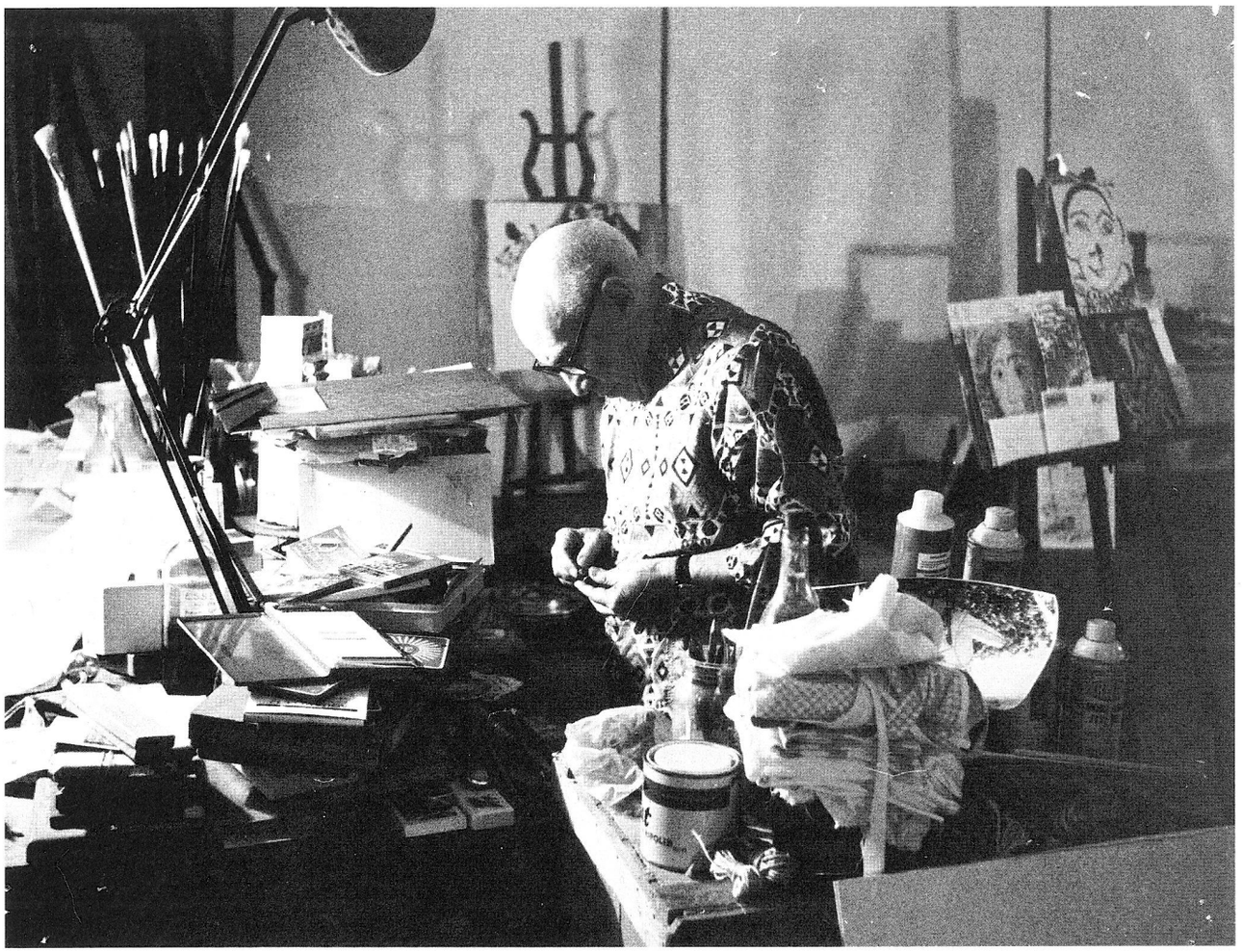
13. Februar: Tod seines treuen Sekretärs und Freundes Jaime Sabartés, geboren 1881. Zu seinem Gedächtnis übergibt Picasso die Serie der *Meninas* (achtundfünfzig Gemälde) sowie ein *Portrait Sabartés* aus der Blauen Periode dem Museu Picasso in Barcelona. Sabartés, der 1953 seine Bibliothek dem Provinzmuseum für Schöne Künste von Málaga geschenkt hatte, hatte seinerseits seine Werksammlung dem Museu Picasso in Barcelona vermacht und so zum Grundbestand des Museums beigetragen.

28. Februar – 23. März: Ausstellung der Zeichnungen von 1966 und 1967 in der Galerie Louise Leiris in Paris.

16. März – 5. Oktober: In dieser Zeitspanne vollbringt Picasso den Kraftakt der *347 graphischen Blätter,* die in der Galerie Louise Leiris in Paris und im Art Institute in Chicago gezeigt werden (18. Dezember – 1. Februar 1969). Der Werkkomplex enthält verschiedene miteinander verwobene Themen: Zirkus, Theater, Commedia dell'arte, das Spanien der *Celestina,* Antike-Serien und Harems. Er gipfelt in den humorgefärbten erotischen Szenen, die sich an Ingres' Gemälde *Raffael und die Fornarina* anlehnen. Die Graphiken wurden von den Brüdern Aldo und Piero Crommelynck in ihrer Werkstatt in Mougins gedruckt. Sie verfaßten auch das Vorwort des Katalogs.

Oktober: *Musketiere mit Pfeife.*

An der New Yorker Universität wird die monumentale Betonbüste *Sylvette* aufgestellt.



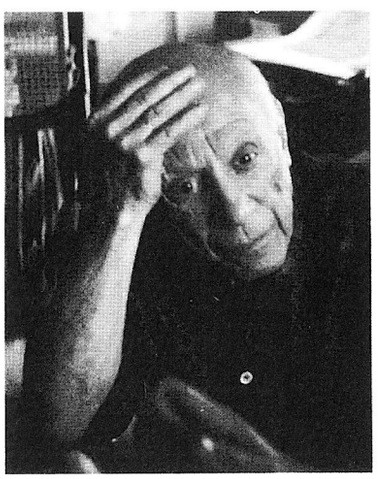
Von Fernand Crommelynck, dem Vater der beiden Graveure, erscheint *Le Cocu magnifique* (Der Hahnrei) (Paris, Ed. de l'Atelier Crommelynck. Sieben Radierungen, vier Aquatinten mit Radierung, eine Aquatinta mit Kaltnadel und Radierung). Das Buch kommt zwei Jahre vor dem Tod des Dramatikers heraus. Die Illustrationen gehören zur Serie der fünfundsechzig zwischen dem 6. November und dem 19. Dezember 1966 gefertigten Druckgraphiken.
Georges Bloch veröffentlicht den ersten Band von *L'Œuvre gravé de Picasso* bei Kornfeld in Bern, Bernhard Geiser den zweiten Band von *L'Œuvre gravé et lithographié de Picasso* bei Clairefontaine in Lausanne.

1969
Im Laufe des Jahres umfangreiches Schaffen auf dem Gebiet der Malerei: Gesichter mit eindringlichem Blick, Paare (vorrangig zum Thema des Kusses, Akte, Männer mit Schwertern, Raucher, Stilleben und anderes mehr).
April: Veröffentlichung von *El Entierro del Conde de Orgaz* mit einem Vorwort von Rafael Alberti (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Ed. de la Cometa. Mit einem Kupferstich, zwölf Radierungen, drei Aquatinten). Picasso hatte diese ›literarische Phantasie‹ vom 6. Januar 1957 bis 20. August 1959 verfaßt und wählte die Druckgraphiken aus Werken von 1966 und 1967 aus.
Die Ausstellung *Pablo Picasso: 347 graphische Blätter aus dem Jahr 1968* wandert von Zürich (Kunsthaus, 12. April – 20. Mai) über Berlin (Akademie der Künste, 1. – 29. Juni)

und Hamburg (Kunsthalle, 11. Juli – 10. August) nach Köln (Kunstverein, 7. September – 12. Oktober). 1970 wurde die *Suite 347* zusätzlich in London, München, Stuttgart und Barcelona gezeigt.
Ausstellung *Picasso. Figures peintes entre le 30 janvier et le 7 mai 1969,* Paris, Galerie Cahiers d'Art, 17. Juni – 19. Juli.
Sommer 1969: Ausstellung *Picasso aujourd'hui: Œuvres récentes,* Katalogtext von Hélène Parmelin, Luzern, Galerie Rosengart.
Oktober: Nach einem Besuch in Mougins beschließen Yvonne und Christian Zervos, eine Ausstellung neuer Werke zu organisieren, die im Jahr darauf im Papstpalast von Avignon stattfindet.

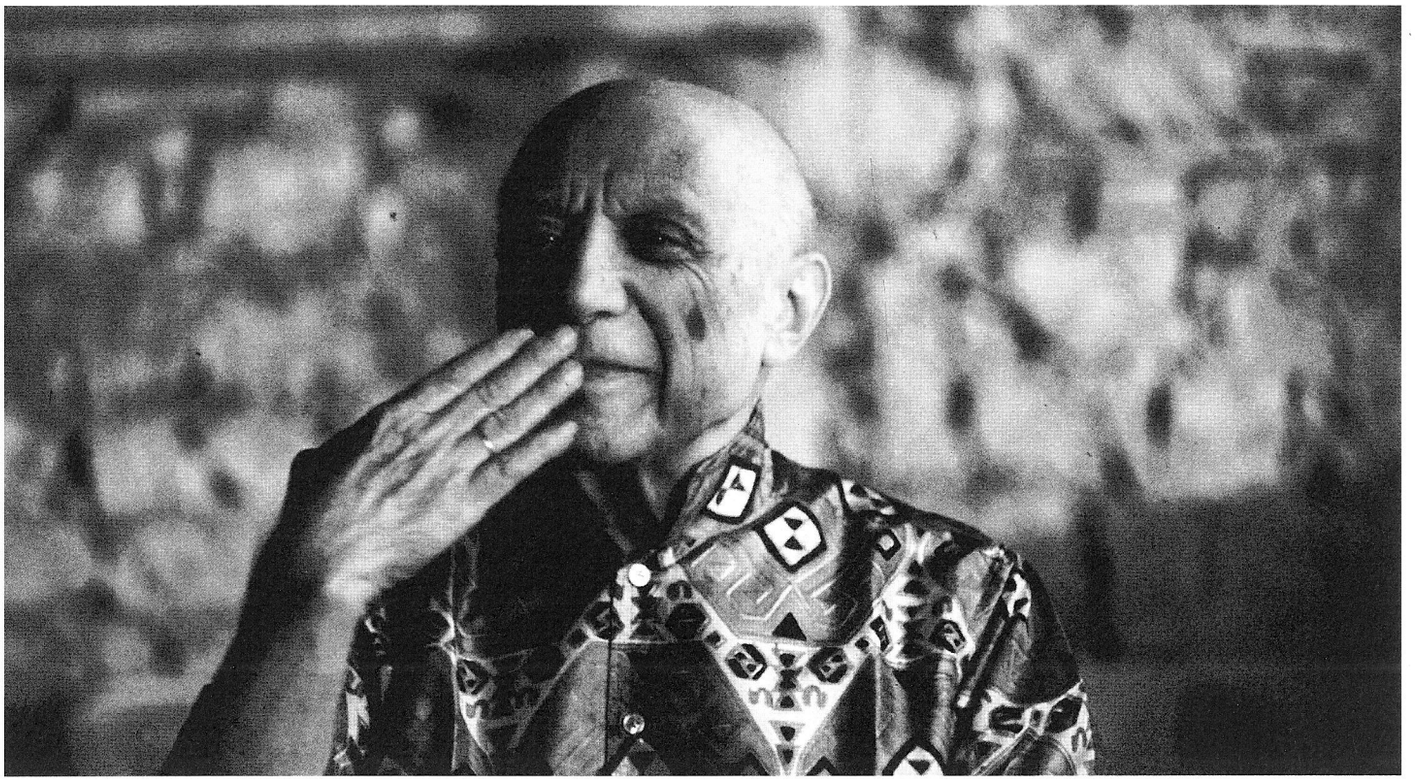
1970
Januar: Picasso schenkt die bei der Familie in Spanien zurückgelassenen Jugendwerke aus La Coruña und Barcelona sowie die 1917 bei seinem Aufenthalt mit den Ballets Russes geschaffenen Werke dem Museu Picasso in Barcelona.
20. Januar: Tod von Yvonne Zervos. Christian Zervos verfaßt das Vorwort zum Katalog der Ausstellung im Papstpalast, *Pablo Picasso 1969–1970* (1. Mai – 30. September), mit hundertsiebenundsechzig Gemälden und fünfundvierzig Zeichnungen. Er stirbt am 12. September.
Juli–September: Ausstellung *Picasso: l'idée pour une sculpture,* Luzern, Galerie Rosengart. Katalogeinführung von Roland Penrose.
15. Oktober – 29. November: Ausstellung *Picasso: Master Printmaker,* New York, Museum of Modern Art. Katalog von Riva Castleman.

1971
23. April – 5. Juni: Ausstellung von 194 zwischen dem 15. Dezember 1969 und dem 12. Januar 1971 entstandenen Zeichnungen in der Galerie Louise Leiris, Paris.
25. Mai: Schenkung von siebenundfünfzig zwischen dem 31. Dezember 1970 und dem 4. Februar 1971 entstandenen Zeichnungen an das Musée Réattu in Arles, eine Stadt, deren Stierkämpfe Picasso hoch schätzte. Die Ausstellung dieser Zeichnungen im Musée Réattu findet von Juli bis September statt.
25. Oktober: Picassos neunzigster Geburtstag. Aus diesem Anlaß wird vom 21. bis 31. Oktober eine Werkauswahl aus den französischen Staatssammlungen in der Grande Galerie du Louvre präsentiert.
Im Oktober Ausstellung *Homage to Picasso for his 90th birthday* in den Galerien Saidenberg und Marlborough, New York. Katalogeinführung von John Richardson.
Gleichfalls im Oktober Ausstellung *Picasso in London. A tribute on his 90th birthday,* London, Institute of Contemporary Arts. Text von Roland Penrose.
Am 25. Oktober beginnt die Ausstellung *Picasso* (Werke von 1967 bis 1971), Barcelona, Sala Gaspar, aus Anlaß seines neunzigsten Geburtstages.
Veröffentlichung von Fernando de Rojas, *La Célestine* (Paris, Ed. de l'Atelier Crommelynck, sechsundsechzig Radierungen und Aquatinten). Der 1499 in Burgos erschiene szenische Roman in einundzwanzig Akten gehört zu den Hauptwerken der spanischen Literatur. Die vom 11. April bis 18. August 1968 datierenden Druckgraphiken wurden der »*Suite 347*« entnommen.
Winter: Picasso vermacht dem New Yorker Museum of Modern Art die blecherne *Gitarre* von 1912, seine erste Metallkonstruktion.



Picasso, 1966
Photo: Roberto Otero

1972
23. Januar – 2. April: Ausstellung *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art,* New York, Museum of Modern Art. Texte von William Rubin, Elaine L. Johnson, Riva Castleman.



Picasso, 1967
Photo: Edward Quinn

April: Zeichnung *Liegender Akt.*
Juni–Juli: Serie gezeichneter Selbstbildnisse. Der Kopf wird mitunter zur Totenmaske mit hervortretenden Augen.

1973
1. Dezember 1972 – 13. Januar 1973: Ausstellung von hundertzweiundsiebzig vom 21. November 1971 bis 18. August 1972 entstandenen Zeichnungen in der Galerie Louise Leiris, Paris.
24. Januar – 24. Februar: Ausstellung von hundertsechsundfünfzig zwischen Anfang 1970 und März 1972 geschaffenen Druckgraphiken in der Galerie Louise Leiris, Paris. Picassos letzte Ausstellung zu Lebzeiten in dieser Galerie, die seine Werke seit 1953 von ihrer Entstehung an zeigte und eine entscheidende Rolle für ihre Verbreitung spielte.
8. April: Picasso stirbt auf seinem Besitz Notre-Dame-de-Vie in Mougins.
10. April: Beisetzung im Garten des Schlosses von Vauvenargues. Jacqueline läßt auf seinem Grab die Bronze *Frau mit Vase* aus dem Jahre 1933 anbringen.
23. Mai – 23. September: Die im Papstpalast von Avignon stattfindende Ausstellung *Pablo Picasso, 1970–1972* (Katalog mit einem Vorwort von René Char) zeigt die letzten Werke, die der Künstler im Hinblick auf diese Veranstaltung noch selbst ausgewählt hatte.

Laurence Berthon

Ausgewählte Literatur zu Picassos Spätwerk

Rafael Alberti, Picasso en Avignon, Paris, Cercle d'Art, 1971.

Rafael Alberti, Le rayon ininterrompu, Paris, Cercle d'Art, 1974.

Rafael Alberti, Los 8 nombres de Picasso / The Eight Names of Picasso, New York, Gas Station Editions, 1992.

Dore Ashton, Picasso on Art. A Selection of Views, New York, Viking Press, 1972.

Brigitte Baer, Sept années de gravure. Le théâtre et ses limites. In: Ausstellungskatalog Le dernier Picasso. 1953–1973, Paris, Centre Georges Pompidou, 17. 2.–16. 5. 1988, S. 76–107.

Brigitte Baer, Art, gravure, fantasmes et mythes. La réflexion, 1970–1972. In: Ausstellungskatalog Picasso graveur. Les 156 gravures, Mougins 1968–1972, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 16. 1.–2. 3. 1992, S. 21–35.

Beryl Barr-Sharrar, Some Aspects of Early Autobiographical Imagery in Picasso's ›Suite 347‹. In: The Art Bulletin, Bd. LIV, 1972, Nr. 4, S. 516–539.

Felix Andreas Baumann, Baiser, 25. 10. 1969. Von Pablo Picasso. In: Jahresbericht Zürcher Kunstgesellschaft, 1975, S. 121–123.

Felix Andreas Baumann, Pablo Picasso. Leben und Werk, Stuttgart, Hatje, 1976.

José Bergamin, Masque transparent. In: Klaus Gallwitz, Picasso 1945–1973, Paris, Denoël, 1985, S. 7–16.

John Berger, An Old Man's Frenzy. In: Art International, 1988, Nr. 3, S. 20–29.

Marie-Laure Bernadac, Picasso 1953–1973. La peinture comme modèle. In: Ausstellungskatalog Le dernier Picasso. 1953–1973, Paris, Centre Georges Pompidou, 17. 2.–16. 5. 1988, S. 17–52.

Georges Bloch, Pablo Picasso, Berne, Kornfeld et Klipstein. – Bd. II: Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1966–1969. 1971; Bd. III: Catalogue de l'œuvre gravé céramique 1949–1971. 1972; Bd. IV: Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1970–1972. 1979.

Alberto Boatto, Le dernier Picasso et la ›réinvention‹ de la peinture. In: Ausstellungskatalog Pablo Picasso. Gli ultimi anni / Les dernières années 1968–1973, Roma, Accademia di Francia, 12. 11. 1987 – 12. 1. 1988, S. 426–432.

Brassaï, Picasso 1971. In: XXème Siècle, Sondernummer: Hommage à Picasso, 1971, S. 134–136.

Pierre Cabanne, Degas chez Picasso. In: Connaissance des Arts, Nr. 262, 1973, S. 146–151.

Pierre Cabanne, Le siècle de Picasso, Bd. IV: 1955–1973, Paris, Denoël, 1975.

René Char, Picasso sous les vents étésiens. Vorwort in: Ausstellungskatalog Picasso 1970–1972, Avignon, Palais des Papes, 23. 5.–23. 9. 1973.

André Chastel, L'image dans le miroir, Paris, Gallimard, 1980.

Janie L. Cohen, Picasso's Exploration of Rembrandt's Art. 1967–1972. In: Arts Magazine, Bd. 58, 1983, Nr. 2, S. 119–126.

Lynne Cooke, Paris, Centre Georges Pompidou, Le dernier Picasso, 1953–1973. In: Burlington Magazine, Bd. CXXX, 1988, S. 313–315.

Aldo et Piero Crommelynck. Vorwort in: Ausstellungskatalog Picasso. 347 gravures, Paris, Galerie Leiris, 18. 12. 1968–1. 2. 1969.

Aldo et Piero Crommelynck, Picasso vu par ses compagnons de gravure. In: Nouvelles de l'Estampe, 1973, Nr. 9, S. 3–6.

Aldo Crommelynck, Le peintre et le graveur. In: Ausstellungskatalog Picasso graveur. Les 156 gravures, Mougins 1968–1972, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 16. 1.–2. 3. 1992, S. 37–40.

Christoph Czwiklitzer, Pablo Picasso. Plakate 1923–1973, München, DTV, 1981.

Philippe Dagen, Picasso, 347 gravures. In: Peinture, Nr. 18/19, 1985, S. 119–131.

Pierre Daix, Picasso – ›Painters are never better than in the evening of their lives‹. In: Artnews, Bd. 72, 1973, Nr. 7, S. 56–59.

Pierre Daix, L'arrière-saison de Picasso ou l'art de rester à l'avant-garde. In: XXème Siècle, Neue Serie, Nr. 41, 1973, S. 10–16.

Pierre Daix, Des dessins pour tout dire. Vorwort in: Ausstellungs-katalog Picasso. Gouaches, lavis et dessins 1966–1972, Paris, Galerie Berggruen, 1981.

Pierre Daix, Picasso créateur, Paris, Le Seuil, 1987.

Pierre Dufour, Picasso 1950–1968, Genève, Skira, 1969.

David Douglas Duncan, Goodbye Picasso, New York, Grosset & Dunlap, 1975.

David Douglas Duncan, L'atelier silencieux, Paris, Fayard, 1976.

David Douglas Duncan, Picasso et Jacqueline, Genève, Skira, 1988; Stuttgart, Hatje, 1988.

Sally Fairweather, Picasso's Concrete Sculptures, New York, Hudson Hills Press, 1982.

Charles Feld, Picasso. Dessins 27. 3. 66–15. 3. 68. Vorwort von René Char, Paris, Cercle d'Art, 1969.

André Fermigier, Picasso, Paris, Livre de Poche, 1969.

Andreas Franzke, Picassos Spätwerk. Der ungehemmte Drang zum Wagnis. In: Picasso im Sprengel-Museum Hannover. Druckgraphik, illustrierte Bücher, Zeichnungen, Collagen und Gemälde, Verzeichnis der Bestände. Bearb. von Magdalena M. Moeller, Hannover, Sprengel-Museum, 1986, S. 28–35.

Murielle Gagnebin, Picasso iconoclaste. In: L'Arc, Nr. 82, 1981, S. 39–43.

Klaus Gallwitz, Picasso laureatus. Son œuvre depuis 1945, Lausanne, Paris, Bibliothèque des Arts, 1971. – Vervollständigte Neuausgabe: Picasso 1945–1973, Paris, Denoël, 1985.

Mary Mathews Gedo, Picasso. Art as Autobiography, Chicago, London, University of Chicago Press, 1980.

Christian Geelhaar, Pablo Picasso. 156 graphische Blätter 1970–1972. In: Pantheon, Bd. 36, 1978, Nr. 3, S. 288–289.

Christian Geelhaar, Themen 1964–1972. In: Ausstellungskatalog Pablo Picasso. Das Spätwerk, Basel, Kunstmuseum, 6. 9.–8. 11. 1981, S. 11–63.

Sebastian Goeppert, Herma Goeppert-Frank, Patrick Cramer, Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés, Genève, Cramer, 1983.

Richard Häsli, Zu zwei Altersradierungen von Picasso. In: Ausstellungskatalog Pablo Picasso. Das Spätwerk, Basel, Kunstmuseum, 6. 9.–8. 11. 1981, S. 71–83.

Richard Häsli, Picassos späte Radierungen. In: Picasso. Der Zeichner, Bd. III: 1955–1972, Zürich, Diogenes, 1982, S. 9–23.

Jacques Gilbert Hepp, Pablo Picasso. Un mystère dévoilé, Paris, Académie Européenne du Livre, 1988.

Max Imdahl, Picasso. Spätwerk und Tod. In: Ausstellungskatalog Picasso Todesthemen, Bielefeld, Kunsthalle, 15. 1.– 1. 4. 1984, S. 137.

Alain Jouffroy, Les dernières œuvres graphiques de Picasso. La transparence entre le sexe et la mort. In: XXème Siècle, Neue Serie, Nr. 40, 1973, S. 161–163.

Text von Daniel-Henry Kahnweiler (ohne Paginierung). In: Ausstellungskatalog Pablo Picasso. Das Spätwerk, Malerei und Zeichnungen seit 1944, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. 7. – 6. 10. 1968.

Karen L. Kleinfelder, The Artist, His Modell, Her Image, His Gaze. Picasso's Pursuit of the Model, Chicago Press, 1993.

Brigitte Leal, Le roman des peintres. In: Ausstellungskatalog Picasso graveur. Les 156 gravures, Mougins 1968–1972, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 16. 1.–2. 3. 1992, S. 9–18.

Michel Leiris, Vorwort in: Ausstellungskatalog Picasso. Dessins 1966–1967, Paris, Galerie Louise Leiris, 28. 2.–23. 3. 1968.

Kim Levin, Die ›Avignon‹-Bilder. In: Ausstellungskatalog Pablo Picasso. Das Spätwerk, Basel, Kunstmuseum, 6. 9.–8. 11. 1981, S. 65–69.

Windham Lewis, Relativism and Picasso's Latest Work. In: Picasso in Perspective, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1976, S. 53–55.

Jean Leymarie, Picasso. Métamorphoses et unité, Genève, Skira, 1971, Neuausgabe 1985.

James R. Mellow, Picasso. The Artist in His Studio. In: Ausstellungskatalog Picasso. The Avignon Paintings, New York, Pace Gallery, 30. 1.–14. 3. 1981, S. 3–9.

Franz Meyer, Picassos Aktualität. In: Ausstellungskatalog Pablo Picasso. Das Spätwerk, Basel, Kunstmuseum, 6. 9.–8. 11. 1981, S. 85–87.

Roberto Otero, Forever Picasso. An Intimate Look at His Last Years, New York, Abrams, 1973.

Hélène Parmelin, Picasso. Notre-Dame de vie, Paris, Cercle d'Art, 1966.

Hélène Parmelin, Picasso dans le soleil. Vorwort in: Ausstellungs-katalog Picasso aujourd'hui, Luzern, Galerie Rosengart, Sommer 1969.

Hélène Parmelin, Picasso au Palais des Papes. In: La Nouvelle Critique, Sondernummer: Avignon 70, 1970, S. 34–43.

Hélène Parmelin, Picasso à Avignon. In: XXème Siècle, Neue Serie, Nr. 35, 1970, S. 21–28.

Hélène Parmelin, Picasso tel quel. In: Jardin des Arts, Nr. 200/201, 1971, S. 20–27.

Hélène Parmelin, Voyage en Picasso, Paris, Laffont, 1980.

Hélène Parmelin, Les derniers chemins de Picasso. In: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Magazine, Nr. 43, 1988, S. 12–14.

Roland Penrose, Dessins récents de Picasso, 1966–1967. In: L'Œil, Nr. 157, 1968, S. 18–23.

Roland Penrose, Picasso, Paris, Flammarion, 1982.

Jed Perl, Drawing Conclusions. In: Art in America, Sondernummer: Picasso, 1980, S. 148–151.

Frank Perls, The Last Time I Saw Picasso. In: Artnews, Bd. 73, 1974, Nr. 4, S. 36–42.

Ursula Perucchi-Petri, Ausstellungskatalog Pablo Picasso. 156 graphische Blätter, 1970–1972, Zürich, Kunsthaus, Graphisches Kabinett, 31. 3.–16. 5. 1978.

Alain Ramie, Picasso. Catalogue de l'œuvre céramique édité 1947–1971, Vallauris, Galerie Madoura, 1988.

John Richardson, La epoca de Jacqueline. In: Ausstellungskatalog Picasso. Su ultima decada, 1963–1973, Mexico, Museo Rufino Tamayo, Juni–Juli 1984, S. 52–67.

John Richardson, The Catch in the Late Picasso. In: New York Review of Books, Bd. XXXI, 1984, Nr. 12, S. 21–28.

John Richardson, Les dernières années de Picasso. Notre-Dame-de-vie. In: Ausstellungskatalog Pablo Picasso. Rencontre à Montréal, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 21. 6.–10. 11. 1985, S. 85–107.

John Richardson, L'époque Jacqueline. In: Ausstellungskatalog Le dernier Picasso. 1953–1973, Paris, Centre Georges Pompidou, 17. 2.–16. 5. 1988, S. 56–73, und in Ausstellungskatalog Late Picasso. 1953–1973, London, Tate Gallery, 23. 6.–18. 9. 1988, S. 17–48.

Siegfried und Angela Rosengart (Fotos), Besuche bei Picasso, Luzern 1973.

Jean-Maurice Rouquette, Vorwort in: Ausstellungskatalog Picasso. Dessins inédits du 31. 12. 70 au 4. 2. 71, offerts par Pablo Picasso à la ville d'Arles, Musée Réattu, 1971.

William Rubin, Milton Esterow, Visite with Picasso at Mougins. In: Artnews, Bd. 72, 1973, Nr. 6, S. 42–46.

Guy Scarpetta, Le peintre, son philosophe et son peintre. In: Art Press, Nr. 50, 1981, S. 16–17.

Guy Scarpetta, Picasso après-coup. In: Ausstellungskatalog Le dernier Picasso. 1953–1973, Paris, Centre Georges Pompidou, 17. 2.–16. 5. 1988, S. 110–128.

Gert Schiff, Picasso ›Suite 347‹ or Painting as an Act of Love. In: Picasso in Perspective, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1976, S. 163–167.

Gert Schiff, The Musketeer and His ›Theatrum Mundi‹. In: Ausstellungskatalog Picasso. The Last Years, 1963–1973, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1984, S. 10–69.

Gert Schiff, Picasso at Work at Home. In: Ausstellungskatalog Picasso at Work at Home, Miami, Center for the Fine Arts, 1986, S. 4–11.

Gert Schiff, Picasso's Old Age. 1963–1983. In: Art Journal, Bd. 46, 1987, Nr. 2, S. 122–126.

Tone Skedsmo, ›Suite 347‹. In: Ausstellungskatalog Picasso/347, Hovikodden, Henie-Onstad Kunstsenter, 23. 6.–23. 8. 1981.

Philippe Sollers, De la virilité considérée comme un des beaux-arts. In: Tel Quel, Nr. 90, 1981, S. 16–20.

Werner Spies, Gespräch in Mougins. In: Werner Spies, Das Auge am Tatort, München, Prestel, 1979, S. 57–62; wiederabgedruckt in: Werner Spies, Kontinent Picasso, München, Prestel, 1988, S. 117–125.

Werner Spies, Das neunzigjährige Jahrhundert. Picasso ignoriert seinen Geburtstag – Ein Besuch in Mougins. In: Werner Spies, Das Auge am Tatort, München, Prestel, 1979, S. 63–65; wiederabgedruckt in: Werner Spies, Kontinent Picasso, München, Prestel, 1988, S. 127–131.

Werner Spies, Focus on Art, New York, Rizzoli, 1982.

Werner Spies, Picasso. Das plastische Werk, Stuttgart, Hatje, 1983.

Werner Spies, Ausstieg aus der Geschichte. Die zweihundert letzten Bilder Picassos in Avignon. In: Werner Spies, Kontinent Picasso, München, Prestel, 1988, S. 139–143.

Werner Spies, Picasso. Die Zeit nach Guernica. In: Ausstellungskatalog Picasso. Die Zeit nach ›Guernica‹, 1937–1973, Berlin, Nationalgalerie, 8. 12. 1992–21. 2. 1993; München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 13. 3.–6. 6. 1993; Hamburg, Kunsthalle, 18. 6.–29. 8. 1993, S. 11–59.

Leo Steinberg, The Skulls of Picasso. In: Artnews, Bd. 70, 1971, Nr. 6, S. 27–29.

Leo Steinberg, Picasso at 90. In: Artnews, Bd. 70, 1971, Nr. 6, S. 68–69.

Leo Steinberg, A Working Equation or Picasso in the Homestretch. In: The Print Collector's Newsletter, Bd. III, 1972, Nr. 5, S. 102–105.

Leo Steinberg, Diane Karp, Picasso's Releaver. In: The Print Collector's Newsletter, Bd. VIII, 1977, Nr. 5, S. 140–141.

Leo Steinberg, La fin de partie de Picasso. In: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Nr. 27, 1989, S. 11–38.

Jean Sutherland Boggs, The Last Thirty Years. In: Picasso in Retrospect, New York, Harper and Row, 1980, S. 126–159.

David Sylvester, Fin de partie. In: Ausstellungskatalog Le dernier Picasso. 1953–1973, Paris, Centre Georges Pompidou, 17. 2.–16. 5. 1988, S. 132–134.

Yvon Taillandier, Les profils proliférants. In: XXème Siècle, Sondernummer: Hommage à Pablo Picasso, 1971, S. 87–92.

Christian Zervos, Vorwort in: Ausstellungskatalog Pablo Picasso 1969–1970, Avignon, Palais des Papes, 1. 5.–30. 9. 1970.

Christian Zervos, Pablo Picasso, Paris, Cahiers d'Art. – Bd. XXV: Œuvres de 1965 à 1967. 1972; Bd. XXVII: Œuvres de 1967 et 1968. 1973; Bd. XXXI: Œuvres de 1969. 1976; Bd. XXXII: Œuvres de 1970. 1977; Bd. XXXIII: Œuvres de 1971–1972. 1978.

Pablo Picasso. 347 Radierungen des Sommers 1968, München, Stuck-Jugendstil-Verein, April – Juni 1971.

Picasso. Dessins 1970–1972, Nürnberg, Albrecht-Dürer-Gesellschaft, 24. 6. – 5. 8. 1973.

Picasso 1970–1972, Avignon, Palais des Papes, 23. 5. – 23. 9. 1973.

Pablo Picasso. Das Spätwerk, Basel, Kunstmuseum, 6. 9. – 8. 11. 1981.

Picasso. The Last Years, 1963–1973, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1984.

Pablo Picasso. Gli ultimi anni / Les dernières années, 1968–1973, Roma, Accademia di Francia, 12. 11. 1987 – 12. 1. 1988.

Le dernier Picasso. 1953–1973, Paris, Centre Georges Pompidou, 17. 2. – 16. 5. 1988.

Late Picasso. Paintings, Sculpture, Drawings, Prints 1953–1972, London, Tate Gallery, 23. 6.–18. 9. 1988.

L'œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet, Saint Paul, Fondation Maeght, 4. 7.–4. 10. 1989. – Darin: Vorwort von Jean-Louis Prat und Abschnitt über Picasso, S. 243–255.

Picasso, Rembrandt, Picasso. Prenten en tekeningen van Picasso geïnspireerd door werken van Rembrandt, Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, 10. 3. – 10. 6. 1990.

Picasso graveur, Les 156 gravures, Mougins 1968–1972, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 16. 1.–2. 3. 1992.

Katalog der ausgestellten Werke

bearbeitet von Ulrich Weisner

Bei den Maßen steht Höhe vor Breite.
Die von Zervos verwendeten Titel werden dann angegeben, wenn sie merklich von den heute gebrauchten Titeln abweichen.

1
Liegender Akt
Nu couché
14. Juni 1967
Öl auf Leinwand
195 x 130 cm
Datiert auf der Rückseite: »14. 6. 67.«
Zervos XXVII, 35
Musée Picasso, Paris
(Inv.-Nr. M. P. 219)

Das Gemälde zeigt einen mächtigen, liegenden weiblichen Akt mit über dem Kopf verschränkten Armen. Die Figur läßt sich in ihrer Kompaktheit einem vertikalen Rechteck einschreiben.
Die Darstellung sowohl der Oberfläche des Bettes, auf der die Pinselstriche die Falten des Lakens nachzubilden scheinen, und auch des Kopfkissens beziehungsweise der Kopfkissenrolle verweisen eindeutig darauf, daß die Gestalt liegend gemeint ist. Zugleich aber wirkt sie wie stehend aufgerichtet, der Bildebene parallel und dem Betrachter des Gemäldes konfrontiert, ein Eindruck, den das große Augenpaar noch verstärkt. Eigentlich kann man im Sinne einer eindeutigen Ansichtigkeit weder von einer Liege- noch von einer Standfigur sprechen. Die Intensität des Blickes der Frau ist gegenüber den zeitlich weit zurückliegenden Blicken auf dem Gemälde *Les Demoiselles d'Avignon* von 1907 noch gesteigert.

1b Liegender Akt, Nu couché, 10. Juli 1969, Musée Picasso, Paris, Zervos XXXI, 315

1a Liegender Akt, Nu couché, 4. Januar/2. März 1968, Zervos XXVII, 187

Bemerkenswert ist die Darstellung der Gliedmaßen und Körperteile. Auf der rechten Seite ist die Figur auf Arm und Bein verknappt, die unvermittelt aufeinandertreffen. Auf der linken Seite dagegen finden sich der gewölbte Bauch, das Gesäß und die beiden Brüste mit starken Verschiebungen aus der normalen Anordnung zu einem schwellenden, gegliederten Leib vereint. Dieser Komplex ließe sich bei einer Drehung des Bildes um 90 Grad nach links als eine liegende Figur lesen. Dem antwortet der vom Betrachter her gesehen rechte, ebenfalls liegend dargestellte Fuß.
Auf welche Weise Picasso etwa zu dieser Zeit einen weiblichen Akt in eindeutiger Liegehaltung darstellt, veranschaulicht die Zeichnung Zervos XXVII, 187 (Abb. 1a).
Vgl. die späten Zeichnungen Zervos XXXII, 93 und 96, auf denen die Akte aufgrund der verschieden orientierten Datierungen sowohl liegend als auch sitzend gesehen werden können.
Ein entfernt ähnliches, aber härter strukturiertes Gemälde einer auf einem Bett aufrecht sitzenden Frau ist Zervos XXXI, 315 (Abb. 1b).

2
Das Ständchen
L'aubade
16. Juni 1967 (Zervos)
(dat. lt. Besitzer 20. Juni 1967)
Öl auf Leinwand
130x195 cm
Zervos XXVII, 26
Philip & Muriel Berman, Allentown, PA, USA

Das Bild greift ein altes, von Picasso bereits früher und immer wieder behandeltes bukolisch-arkadisches Thema auf. Die sitzende Frau und der flötespielende Mann sind einander konfrontiert. Die Frau ist merklich größer und herausfordernd auf olivgrünem Untergrund dargestellt. Ihr linkes Augenzeichen fixiert den Bildbetrachter beziehungsweise den Künstler, das rechte bildintern auch den Flötenspieler. Der Mann auf dunkelgrünem Grund erscheint eher schmächtig. Die beiden gekreuzten, dunklen Linien meinen offensichtlich seine überkreuzten Beine, die das darunterliegende Motiv des Schneidersitzes unter dem zylindrischen Leib mit eingetragenem Bauchnabel zeichenhaft verstärkt verdeutlichen. Obwohl Picasso die Gesäßpartie der Frau darstellt, verzichtet er dennoch nicht auf die Markierung des Geschlechts, das in der Form eines senkrechten Striches angegeben ist.
Vgl. Kat.-Nrn. 3 und 4.
In diesen Tagen entstehen zwei weitere große Gemälde desselben Themas (Zervos XXVII, 27 [Kat.-Nr. 4], und Zervos XXVII, 28 [Kat.-Nr. 3]). Im Januar 1967 zeichnet Picasso ein *Ständchen* (Zervos XXVII, 414). 1965 bereits malt Picasso das Thema (Zervos XXV, 19). In dieser Ausstellung sind alle drei wichtigen Fassungen des Themas zu einer Gruppe versammelt.
Eine frühe klassische Formulierung des Flötenspiels ist das Gemälde *Die Panflöte (La flûte de Pan)* (Zervos V, 141) vom Sommer 1923, das zwei junge Männer zeigt, den einen stehend, den anderen, der die Panflöte spielt, sitzend. Anders als bei diesem Gemälde liegt es nahe, bei dem Gemälde *Das Ständchen* auch eine sexuelle Anspielung zu erkennen. Vgl.

2a Rembrandt, Eulenspiegel, 1642, B. 188, I

dazu die Radierung *Eulenspiegel,* 1642, von Rembrandt (Abb. 2a). (Vgl. dazu auch Ausstellungskatalog *Die Sprache der Bilder,* Nr. 3).

3
Das Ständchen
L'aubade
18. Juni 1967
Öl auf Sperrholz
161,7x122 cm
Signiert links oben: »Picasso«
Zervos XXVII, 28
Sammlung A. R.

Das Bild zeigt ein unbekleidetes Paar. Der Mann oben, auf einem Felsen liegend, bläst die Flöte, während die Frau, unten mit übereinandergeschlagenen Beinen im Grase ruhend, seinem Spiel zuhört. Der Mann erscheint auf merkwürdige Weise um seinen Rumpf reduziert, verkürzt auf Kopf und Hals, Arme, Gesäß und Beine, die er wie ein Akrobat emporgeworfen hat. Ob die Figur zunächst anders angelegt war und möglicherweise von der den Felsen darstellenden Fläche erst später teilweise überdeckt wurde, ist nach Abbildungen nicht zu erkennen.

4
Das Ständchen
L'aubade
20. Juni 1967
Öl auf Leinwand
130x195 cm
Zervos XXVII, 27
Privatsammlung

Mit diesem Gemälde greift Picasso noch einmal das Thema des Ständchens auf. Die dritte Version ist die kompositionell gedrängteste. Die Gliedmaßen des nun bärtigen, alten, ausgezehrten Mannes erscheinen wie gebrochen, eine Charakterisierung, die gebrochene Linien auf der Fläche des Hintergrundes noch verstärken. Zugleich erscheint der Mann ein wenig wie eine geopferte Kreatur. Die Darstellung seines Körpers, der, in normaler Proportionierung, der Ausdehnung eines Oberkörpers entsprechen würde, erscheint so stark geschrumpft, daß sie den gesamten, nun klein gewordenen und wie verwachsen und verstümmelt erscheinenden Körper umfaßt. Dies ist eines der eher seltenen Bilder, auf denen das Geschlecht des Mannes dargestellt ist (vgl. Kat.-Nrn. 24 und 28). Im Kontrast zum Mann erscheint die Frau gelassen ausgestreckt, sitzend an ein Kissen gelehnt und wie nachdenklich aus dem Bild herausblickend.
Vgl. Kat.-Nrn. 2 und 3.

5
Liegender Akt
Nu couché
9. Oktober 1967
Öl auf Leinwand
114x146 cm
Zervos XXVII, 139
Sammlung Bernard Ruiz-Picasso

Vor allem in der Malweise ist dieses Gemälde einzigartig im späten Werk Picassos. Im Motiv und teilweise in der Malerei ist es dem Gemälde Zervos XXVII, 146 entfernt ähnlich. Picasso arbeitet beim *Liegenden Akt* mit formbezeichnenden linearen Elementen, ebenso mit sehr freien, wie lavierend aufgetragenen Farbflächen. Teilweise halten sich diese innerhalb der linearen Gegenstandsgrenzen, mehr aber noch wirken sie wie eine frei sich ausbreitende Farbsubstanz, die grenzüberschreitend Äußeres und Inneres, Körper und Raum durchdringt und der Figur den Charakter des durch und durch Belebten, aber auch Schwebenden, Transparenten, Fernen und Geheimnisvollen verleiht.
Sieht man auf das Motiv, erkennt man eine liegende, von den Füßen her gesehene, in starker Verkürzung dargestellte Frau, auf deren Fußsohlen man blickt. Vom Umriß her zu schließen, muß es sich bei der roten Form zwischen den Füßen um das Gestaltzeichen für das Gesäß handeln. Es erinnert in dieser Farbigkeit an das lockend rote Gesäß eines Pavianweibchens. Im oberen Bereich des Bildes erkennt man links und rechts gespreizte Hände und die beiden Brüste. Bei der vom Betrachter aus gesehen linken Brust hat Picasso die durch die Umrißlinie bestimmte Fläche des Grundes durch das Einsetzen des Zeichens für Brustwarze sowie durch leichte farbliche Modellierung in eine positive Form umgedeutet. Im oberen Bildteil erscheint als Lineament auf freier, farbiger Untergrundfläche der eigentlich wenig weiblich wirkende Kopf im Profil. Die Fülle langen Haares ist durch dichte, einander überlagernde Pinselstriche angegeben und erinnert mit ihrem Dreiecksumriß an weibliches Schamhaar. Die weiße, ausgesparte Fläche links von der Figur erweckt die gegenständliche Vorstellung eines Lakens oder Kissens. Das Zentrum des Gemäldes markiert das Zeichen für das Geschlecht, geometrisch genau in die Mittelachse gesetzt. Um dieses Zeichen herum sind alle Gliedmaßen gruppiert, als ob sie es umkreisten.
Vgl. andere in starker Verkürzung von den Füßen her gesehene Frauenakte aus derselben Zeit, teilweise mit einem stehenden Mann oder Flötenspieler links (Zervos XXVII, 60, 138, 142–146, 149 und 152). Für die Darstellung des weiblichen Geschlechts genau in der Mittelachse des Bildes, also an ausgezeichneter Stelle von sinnbildlicher Bedeutung, gibt es bereits sehr frühe Beispiele (vgl. Zervos VI, 879 von 1906).

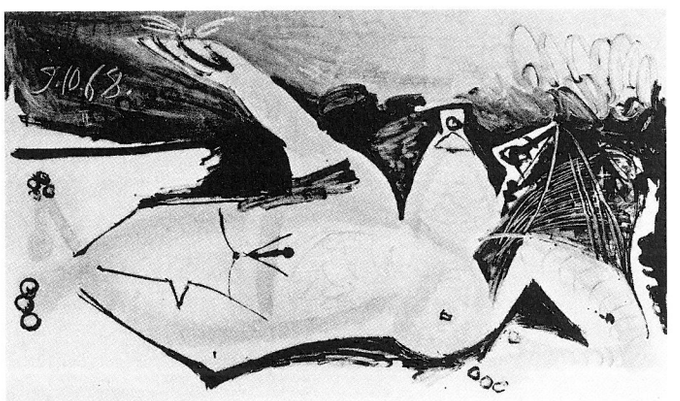
5a
Liegender Akt
Nu couché
12. Januar 1968
Öl auf Leinwand
146x114 cm
Datiert links unten: »12.1.68.«
Zervos XXVII, 197
Privatsammlung
(Courtesy Thomas Ammann Fine Art, Zürich)

Das sehr frei, zum Teil mit verlaufender Farbe gemalte Bild zeigt genau frontal gesehen eine mit gespreizten Beinen und ausgestreckten Armen sitzende junge Frau. Der im Verhältnis zum Körper übergroße Kopf gibt ihr kindliche, puppenhafte Züge. Das Lineament rechts vom Kopf ist möglicherweise als Zeichen für Haar mit Knoten zu deuten (vgl. aus dieser Zeit Zervos XXVII, 189 und 198).
Ähnliche Haltungsmotive zeigen in dieser Zeit die Gemälde Zervos XXVII, 60, 138, 139 (Kat.-Nr. 5), 142–146, 149 und 152.

6
Liegender Akt
Nu couché
9. Oktober 1968 (1)
Öl auf Leinwand
114x162 cm
Signiert rechts unten: »Picasso«
Signiert und datiert auf der Rückseite der Leinwand: »Picasso 9. 10. / 68 / 1«
Zervos XXVII, 333
Gilbert de Botton, St. Moritz

Kein anderes Bild Picassos lebt in diesem Maße fast allein aus der Farbe Rot. Von einem dunklen, warmen Rot ist der innerhalb des Bildrechtecks zwischen den Ecken bis in die Winkel hinein ausgespannte, liegende Körper der Frau. Ein helleres Rot dehnt sich über die Umrisse des Körpers aus und spannt sich wie eine Membran oder wie ein Schleier zwischen den Gliedmaßen. Dadurch wird die Rotfläche als Ausdruck intensivsten, geradezu ›blutigen‹ Lebens noch beträchtlich ausgedehnt. Das Geschlecht ist als übergroßes, überdeutliches, entfernt an eine Blüte (vgl. die Blume auf dem Gemälde Kat.-Nr. 9) erinnerndes Zeichen eingetragen einschließlich des Anus, weiterhin das Zeichen für den Bauchnabel. Wie Picasso es bereits in seiner Frühzeit entwickelt hat, erscheint die eine Brust frontal, die andere in Seitenansicht wie ein Kegel. Hinter der zeichenhaften Prägung der Figur und ihrer malerischen Verwirklichung liegt eine genaueste Kenntnis der Anatomie des weiblichen Körpers. Auffallend beim Kopf ist zum einen die verdüsternde Abdunkelung des Rot sowie die die Fläche des Kopfes reduzierende Übermalung, die dem Profil zugutekommt und dessen Ausdruck erhöht. Solche Umbildung des Kopfes findet sich auch bei der Kat.-Nr. 13. Bereits in seiner surrealistischen Periode hat Picasso dem Kopf die Form eines bumerangförmigen Winkels gegeben. Vor allem aber fällt bei diesem Gemälde eine große Retusche ins Auge. Picasso hatte zunächst den rechten Arm der Frau nach oben ausgestreckt dargestellt, ihn dann aber korrigiert und auf eine kleinere, abgewinkelte Armform reduziert und den ursprünglichen Arm nur wie ungefähr und nichtdeckend übermalt, aber nicht völlig getilgt, so daß diese Armform weiterhin im Bilde mitspricht. (Eine solche Korrektur findet sich auch auf dem Gemälde Zervos XXXII, 296).
Am selben Tag entsteht als zweites Gemälde ein weiterer liegender weiblicher Akt (Zervos XXVII, 334; Abb. 6a). An diesen ersten Okto-

6a Liegender Akt mit Libelle, Nu couché à la libellule, 9. Oktober 1968, Zervos XXVII, 334



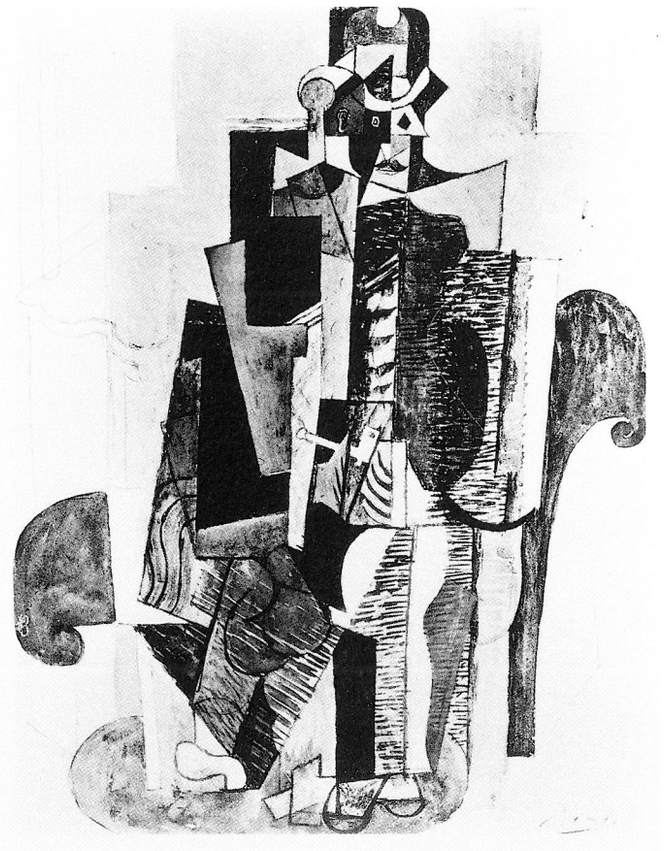
bertagen malt Picasso außerdem noch andere liegende Akte (Zervos XXVII, 330, 331 und 337).

7
Mann mit Pfeife
Homme à la pipe
13. Oktober 1968 (I)
Öl auf Leinwand
146 x 97 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXVII, 341
Galerie Louise Leiris, Paris

Zervos verzeichnet das Gemälde unter dem Titel *Mousquetaire à la pipe.* Es gehört in die lange Folge von im Stil des 17. Jahrhunderts kostümierten, pfeiferauchenden, meist schnurrbärtigen Männern (vgl. etwa Zervos XXVII, 309, 310–312, 329, 332, 338–340 [Kat.-Nr. 8], 343–346, 362–364 [Kat.-Nr. 9], 365–367, 376, 377 [Kat.-Nr. 11], 378, 379, 382–384 [Kat.-Nr. 12]), die in den Monaten September bis November 1968 entstanden sind.
Der Mann mit der Meerschaumpfeife sitzt in einem steifen Armlehnsessel. Die Darstellung des Rauchens wirkt genüßlich, doch sollte man sich auch einer aufschlußreichen Äußerung Picassos erinnern, dem der Arzt 1965 das Rauchen untersagt hatte: »Das Alter hat uns gezwungen, das Rauchen aufzugeben, aber das Verlangen bleibt! Und genauso ist es mit der Liebe. Wir tun es nicht mehr, aber das Verlangen ist immer noch in uns!« (Stassinopoulus, S. 468)
In der holländischen Malerei war das Motiv des alten Rauchers als Metapher der Vergänglichkeit gemeint (vgl. Ausstellungskatalog *Die Sprache der Bilder,* Nr. 36).

8
Mann mit Pfeife
Homme à la pipe
16. Oktober 1968 (I)
Öl auf Leinwand
162 x 130 cm
Signiert links oben: »Picasso«
Zervos XXVII, 340
Galerie Louise Leiris, Paris

Zervos verzeichnet das Gemälde unter dem Titel *Mousquetaire à la pipe.* Auffallend bei diesem Gemälde ist zum einen, in wie starkem Maße die Farbflächen des Grundes mitsprechen, zum anderen, wie das Lineament, das die Figur bezeichnet, und die nicht gegenstandsbezogenen Farbflächen des Grundes einander überlagern und durchdringen. Von der oberen weißen Fläche reicht ein Teil wie ein Brustlatz in die Figur hinein, während deren graublaue Farbe in die Weißfläche links übergreift. Dadurch kommt es zu einer Verschränkung der Bildebenen. Die ferner liegende Ebene rückt in den Vordergrund, die nahe weicht zurück. Auffallend ist auch die aus Nasenrücken, Pfeife und Sesselzeichen (mit Knauf) gebildete, die Bildfläche durchziehende Linienfiguration. Das starre Lineament zwischen den Beinen und den Schnallenschuhen des Sitzenden ist gegenständlich nicht zu deuten. Es verspannt fest und hart den Bereich zwischen den Beinen und Schuhen, als ob die Figur nicht auf einem Sessel, sondern auf einem steinernen Sockel säße.

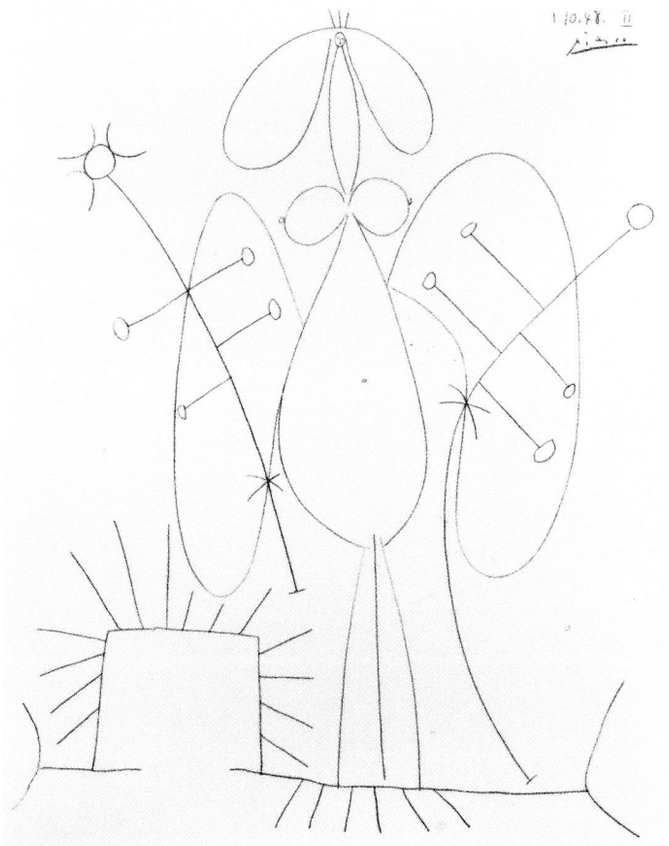


*8a Mann mit Pfeife, in einem Sessel sitzend; Homme à la pipe assis dans un fauteuil, 1916, Zervos II**, 560*

Die Darstellung des Themas reicht bis in die kubistische Periode zurück (vgl. zum Beispiel Zervos II**, 560 von 1916; Abb. 8a).
Vgl. Kat.-Nrn. 7, 9, 11, 12 und 13.

9
Edelmann mit Pfeife
Le gentilhomme à la pipe
5. November 1968
Öl auf Leinwand
145,5 x 97 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXVII, 364
Sammlung A. R.

Zervos verzeichnet dieses vor allem durch straffe Linienkomplexe strukturierte Gemälde unter dem Titel *Mousquetaire à la pipe et fleurs.* Im Unterschied zu den anderen Darstellungen desselben Themas in dieser Ausstellung (vgl. Kat.-Nrn. 7, 8, 11, 12 und 13) hat Picasso die Ikonographie um eine Vase mit drei kugelförmigen Blüten links oben erweitert, drei orangefarbenen, energiegeladenen und Energie ausstrahlenden Formen. Sie sind, auf der Höhe des Gesichtes des Mannes, diesem herausfordernd konfrontiert, und es ist durchaus denkbar und würde Picassos Bildsprache entsprechen, daß er in ihnen in der Kurzform eines anthropomorphen Straußes bewußt ein Zeichen für weibliche Vitalität



9a Frauenblume, Femme-fleur, 1. Oktober 1948, Zervos XV, 86

anklingen läßt. Eine sehr ›weibliche‹ Blume zeigt auch das Gemälde Zervos XXVII, 345.
Auf Zeichnungen von 1933 weist eine Vase mit Blüten sinnbildlich auf Marie-Thérèse hin (vgl. zum Beispiel Ausstellungskatalog *Picassos Surrealismus*, Nr. 68).
Als bekanntestes Beispiel einer anthropomorphen Pflanze oder auch einer menschlichen Gestalt in floraler Form vgl. das Gemälde Zervos XIV, 167 und die Zeichnung Zervos XV, 86 (Abb. 9a).

10
Sitzender Akt
Nu assis
15. November 1968
Öl auf Leinwand
146x89 cm
Signiert links oben: »Picasso«
Zervos XXVII, 374
James Kirkman Limited, London

Bei diesem sitzenden weiblichen Akt ist der Farbe viel Weiß beigemischt, und der Körper ist sehr plastisch und fließend mit zarten Farb- und Helligkeitsabstufungen modelliert. Das übergroße und bei längerer Betrachtung immer noch größer, ernster und unheimlicher wirkende Gesicht sieht bannend wie aus einer durch den rechten erhobenen Arm verschatteten Höhle hervor. Ebenso aber wirkt es wie eine nahe Maske. Das Gesicht wird als Frontal-, zugleich aber auch als Profilansicht gelesen. Betont wie das übergroße Auge sind auch die farbig hervorgehobene Brustwarze im Zentrum des Bildes und das ebenfalls wie in einer Höhle liegende Geschlecht. In der Weichheit, Jugendlichkeit und im geheimen Klassizismus wirkt die Gestalt wie eine Erinnerung an Marie-Thérèse, sie ist gleichsam als eine der Verkörperungen des Marie-Thérèse-Typs zu verstehen.

11
Mann mit Pfeife
Homme à la pipe
22. November 1968
Öl auf Leinwand
146x89 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXVII, 377
Sammlung A. R.

Bei dieser Fassung des Themas des sitzenden, rauchenden Mannes sprechen vor allem die schwärzlichen Linien der Figur, die sich im Rauch der Pfeife zu dichtem, aufsteigendem Qualm verdunkeln. (Auf dem Gemälde Zervos XXXI, 90 erscheint der Qualm in floralen Formen, die wiederum an Formen des weiblichen Körpers erinnern.) Bemerkenswert sind die betont weiche Bildung der Lippen unter dem gezwirbelten Schnurrbart und die Figuration dreier übereinandergestaffelter unterschiedlicher Augenzeichen, deren unterstes aus der Umbildung des Zeichens für eines der Nasenlöcher gewonnen wurde. Eine solche Konstellation dreier Augenformen hat Picasso während seiner surrealistischen Periode entwickelt (vgl. zum Beispiel das Gemälde Zervos VII, 129 von 1928).
Vgl. Kat.-Nrn. 7, 8, 9, 12 und 13.

12
Stehender Akt und sitzender Musketier
Nu debout et mousquetaire assis
30. November 1968
Öl auf Leinwand
162x129,5 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXVII, 384
Leihgabe The Metropolitan Museum of Art, New York, Schenkung A. L. und Blanche Levine, 1981

Das Bild erscheint sehr leicht und flüssig und in weiten Teilen wie lavierend gemalt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Spuren von in verschiedene Richtungen herabrinnender Farbe, woraus zu ersehen ist, daß Picasso beim Malen die Leinwand nicht immer nur senkrecht vor sich hatte, sondern sie auch auf die Seite gedreht hat. Eine große, ausgewachsene, geflügelte weibliche Amorette in hellem Rosaton steht links vom sitzenden Musketier. Dessen Haltung ist von Picasso mit Witz dargestellt. Man sieht das Bildzeichen für die bequem übereinandergeschlagenen Beine und für einen lässig über der Sessellehne hängenden Arm, aber doch auch beinahe vollständig den Stuhl, der durch den Mann nicht verdeckt wird, dessen Kopf und Körper vielmehr neben dem Stuhl erscheinen. So kann der Kontrast von hellem Blau beim Mann und Rot beim Stuhl zur Geltung kommen.

»Picasso hatte diese Musketiere während seiner letzten Krankheit in einem Rembrandt-Bildband gefunden, hat Jacqueline gesagt.« (Malraux, S. 82). Daix verweist auf Shakespeare (vgl. Geelhaar, S. 38ff.).
Über die Musketierbilder siehe ausführlicher Schiff (S. 30f.). Schiff erklärt sich Picassos Vorliebe für das Motiv des Musketiers aus des Künstlers Liebe zur Maskerade, aus Kindheitserinnerungen, aus der Tradition der Genremalerei und unmittelbar aus dem Studium von Rembrandt-Bildern.
Zu Musketierdarstellungen vgl. auch Ausstellungskatalog *Picasso Sammlung Ludwig,* Nr. 97.
Vgl. Kat.-Nrn. 7, 8, 9, 11 und 13.

13
Person in der Art Rembrandts und Amor
Personnage rembranesque et amour
19. Februar 1969
Öl auf Leinwand
162 x 130 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXXI, 73
Picasso-Sammlung der Stadt Luzern, Donation Rosengart

Das Gemälde, dessen Titel auf Picasso selbst zurückgeht (Schiff, S. 40, Anm. 54), kann als das reichste und farbkräftigste unter den Musketierbildern gelten. Es ist im wesentlichen mit Flächen aus Rottönen und Gelb aufgebaut und strahlt eine außerordentliche brennende und glühende Vitalität aus, die durch einen wirbelnden und energiereichen Farbauftrag im Umfeld der beiden Figuren noch unterstützt wird. Die Rot- und Gelbflächen sind teils den Figuren verbunden, teils sind sie unabhängig von diesen gegenstandsfreie Bildelemente.
Die großen Farbflächen besitzen ein Übergewicht gegenüber den linearen Elementen. Das kann die gegenständliche Lesbarkeit erschweren, wenngleich sie als Möglichkeit erhalten bleibt. Der Betrachter erkennt die Bildzeichen für den auf einem Stuhl mit gedrechselten Beinen sitzenden Mann. Er sieht zuerst dessen übergroßen Kopf, der in seiner oberen Hälfte frontal, in seiner unteren im Profil erscheint. In einer Melancholiehaltung ist er auf den linken Arm des Mannes gestützt, dessen Hand einen Schatten über das Gesicht zu werfen scheint. Vom rechten Arm sind nur die die Pfeife haltende Hand und unterhalb derselben die Manschette sichtbar. An diesen Kopf- und Armkomplex schließt fast ohne Angabe des Rumpfes unten der Komplex der Beine an. An das rote Bein des Mannes schmiegt sich rechts die gelbe Figur eines kleinen Amor mit Pfeil und Bogen und kleinen, zeichenhaften Eintragungen für Augen, Nasenlöcher, Mund, Bauchnabel, Geschlecht sowie Finger- und Zehennägel. Die parallelen Winkelstriche rechts oben scheinen als Zeichen für Hutfedern zu stehen.
Auf dem Gemälde Kat.-Nr. 12 ist dem Musketier eine große weibliche Amorette zugesellt. Auf dem Gemälde Kat.-Nr. 9 finden sich Blumen als Zeichen für Weiblichkeit beigegeben.
Musketiere mit kleinen Amor-Figuren zeigen zum Beispiel auch die Bilder Zervos XXXI, 66, 67, 71, 78 und 89.
Schiff (S. 40) sieht die Anregungsquelle für dieses Bild in Rembrandts *Bildnis Jan Pellicorne und sein Sohn Casper* von 1635–1637 (Abb. 13a). Er beschreibt, wie Picasso dieses Bild transformiert und außer einigen Details vor allem das dickliche Gesicht des Kindes und den skeptischen Blick des Jan Pellicorne beibehält.
Amor mit dem Bogen in der Linken und dem über dem Kopf gehaltenen Pfeil erinnert an die Darstellung des Liebesgottes auf den Lithographien Bloch, 613 und 614 von 1949, die auf das Gemälde *Venus und Amor* von Lucas Cranach dem Älteren zurückgehen.
Vgl. Kat.-Nrn. 7, 8, 9, 11 und 12.

13a Rembrandt, Bildnis Jan Pellicorne und sein Sohn Casper, 1635–1637, Wallace Collection, London

14
Mann mit Helm und Schwert
Homme au casque et à l'épée
10. Juni 1969
Öl auf Leinwand
146 x 114 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXXI, 245
Galerie Louise Leiris, Paris

Der in der Form eines Brustbildes erscheinende, auf einem Sessel sitzende Mann trägt wie Insignien in seiner Rechten einen Helm, der eher einer Narrenkappe ähnelt, und in seiner Linken ein mächtiges Schwert. Der Helm erscheint wieder auf den Gemälden Zervos XXXI, 142, 143 (Abb. 14a), 144, 244, das Schwert unter anderem auf den Gemälden Zervos XXXI, 89 und 287. Die beiden Pupillen sind, wie zum Beispiel auch bei der Skulptur Spies 653, von einer einzigen Lanzettform umschlossen.

14a Mann mit gelbem Helm, Homme au casque jaune, 8. April 1969, Zervos XXXI, 143

Geelhaar (S. 38) sieht in dem Bild Reminiszenzen an das ehemals Rembrandt zugeschriebene Gemälde *Der Mann mit dem Goldhelm.* Den Musketier zeigt auch die einige Tage später entstandene Zeichnung Zervos XXXI, 281.

15
Akt und sitzender Mann (Mann und Frau)
Nu et homme assis (Homme et femme)
7. September 1969
Öl auf Leinwand
163 x 130,2 cm
Signiert links oben: »Picasso«
Zervos XXXI, 417
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas

Das ziemlich unruhig wirkende Gemälde stellt auf einem grünen Farbfeld Mann und Frau dar; die Frau links mit großem, überwiegend im Profil zu sehendem Kopf und großen Beinen zwischen einem sehr verknappten Rumpfkomplex, mit Brüsten frontal und im Profil, zwei Händen und Unterleib. Im Haar trägt sie eine Blüte. Zwei Drittel der Bildfläche nimmt der durch große Gelbpartien auffallende, von vorn gesehene Mann mit großem Strohhut ein. Er scheint nur aus einem mächtigen Oberkörper zu bestehen, dessen Zentrum im Bereich des Bauches eine Spirale bezeichnet. Während die Frau sich ihm zuwendet und ihn mit ihrer ausgestreckten linken Hand berührt, blickt er starr mit eng nebeneinanderstehenden Augen und verkniffen geschlossenem Mund aus dem Bild heraus. Seine beiden großen Hände ruhen untätig. Je länger man das Bild betrachtet, desto merklicher treten die Aktivität der Frau und die wie gelähmte Passivität des Mannes in Gegensatz zueinander. Die Pflanzenformen, die ihn umgeben, der geflochtene Strohhut und das Grün des Bildes insgesamt weisen ihn als eine Art Gärtner aus.
Auffallend sind die vom rechten Rand aggressiv auf den Mann gerichteten waffenähnlichen Pflanzenformen, die schwarzen Eindunkelungen des an sich eher hellen Bildes durch eingetragene Schwarzpartien, deren stärkste das dunkle Profil der Frau ist, und schließlich auch die große lineare Figuration aus Augenform oben sowie Bogen- und Spiralform weiter unten.

16
Brustbild eines Mannes
Buste d'homme
10. September 1969 (II)
Öl auf Leinwand
130 x 97 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXXI, 420
Privatsammlung

Vom Bildgegenständlichen her gesehen zeigt das ernst und schwer wirkende Gemälde die Halbfigur eines sitzenden Mannes. Im Vordergrund links und rechts ruhen seine Arme und Hände auf. Die Rechteckform hinter dem Kopf könnte von einer Sessellehne abgeleitet sein. Das Bild ist, was die einzelnen Elemente, die Farben und den Farbauftrag betrifft, ganz nach dem Prinzip des Gegensatzes angelegt: linear und flächig, geradlinig und gebogen, groß und klein, Schwarz gegen Weiß, Rot gegen Grün, der Farbauftrag homogen, aber auch gestrichen oder wolkig. Spielkartenartig flache Partien stehen gegen plastisch-räumliche Farbmaterie. Das dunkle Dreieck im Gesicht des Mannes ist ein dunkles Bildelement oberhalb vom Bogen seines Mundes und wirkt zugleich wie ein schwerer Schatten seitlich der Nase. Links vom Kopf hat Picasso die geradlinig begrenzte Fläche übermalt, um sie der Fläche rechts vom Kopf nicht allzu ähnlich erscheinen zu lassen.

17
Der Kuß
Le baiser
24. Oktober 1969 (I)
Öl auf Leinwand
97 x 130 cm
Zervos XXXI, 475
Gilbert de Botton, St. Moritz

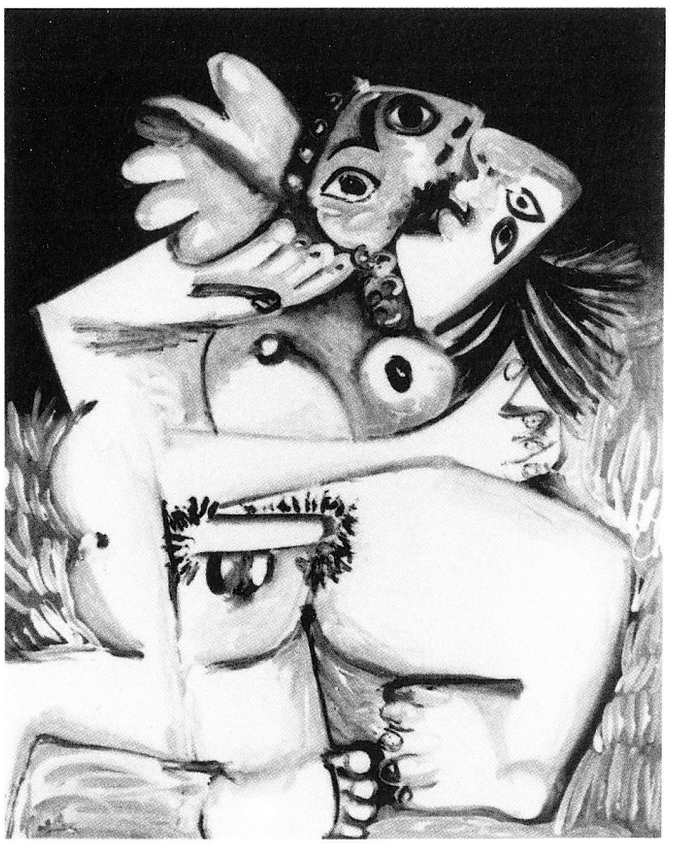
Dieses Gemälde ist eines der eindringlichsten und am intensivsten durchgearbeiteten Bilder Picassos aus seiner letzten Schaffenszeit. Das gegenständliche Motiv, im wesentlichen die Köpfe eines liegenden, sich küssenden Paares, springt dem Betrachter sogleich ins Auge. Aber dieser Eindruck wird eigentlich nur scheinbar erweckt, denn das Paar küßt sich gar nicht wirklich. Beider Gesichter sind zwar so eng wie in einem Sturm verlangender Leidenschaft aneinandergedrängt, daß sie eine einzige gemeinsame Grenzlinie besitzen und wie ein Puzzle genau aneinanderpassen, aber es führt doch nicht zu einem körperlichen Ineinander.

17a Radierung, 31. August 1968, Bloch 1780

17b Der Kuß, Le baiser, 24. Oktober 1969, Zervos XXXI, 483

17c Die Umarmung / Der Kuß, L'embrassement / Le baiser, Sommer 1925, Musée Picasso, Paris, Zervos V, 460

17d Umarmung, L'embrassement, 19. November 1969, Zervos XXXI, 507



17e Isoda Koriusai, tätig um 1766–88, Liebespaar, Ausschnitt

17f Hishikawa Moronobu, 1618–1703

Beider Münder sind so zugeordnet, daß zwar eine einzige, miteinander verbundene Mundhöhle entsteht, und beider Unterlippen erscheinen genau symmetrisch, aber es kommt doch nicht zu einer körperlichen Überlagerung wie beim Kuß. Die Umrißlinien der Münder, die schleifenförmig gewundenen Zeichen für die Nasenlöcher arbeiten qualvoll gegeneinander.

Ebenso uneinheitlich sind Augen und Augenbrauen von Mann und Frau gebildet. Das Gemälde ist kaum Abbild eines sich küssenden Paares, es gibt vielmehr Zeichen für die innere Erregung und den Gefühlssturm, der das Paar erfaßt hat.

Auffallend ist die Schmalheit beider Köpfe, die erst in ihrer Zusammenfügung die Fläche eines normal großen Kopfes einnehmen. Diese allerdings kommt wiederum durch die dunkle, spaltartige Einkerbung rechts nicht zur Einheit und Geschlossenheit. Die beiden Köpfe gehören zu den komplexesten, am intensivsten plastisch durchgearbeiteten und am feinfühligsten modellierten Partien im Spätwerk Picassos und vielleicht sogar in seinem gesamten Werk überhaupt (vgl. die Ausschnittvergrößerung in: Ausstellungskatalog *Le dernier Picasso,* Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1988, Umschlag und S. 262).

Das Umfeld der beiden Köpfe ist nicht leicht lesbar. Der Kopf der Frau ruht auf der rechten Hand des Mannes, die mit trockenem Pinselstrich nur in Umrissen angegeben ist (wie Zervos XXXI, 482). Ein Bogenschwung links davon ist als Hinweis auf die Rundung der Brust der Frau zu verstehen (vgl. Zervos XXXI, 483 und 484), deren Körper aber nicht weiter dargestellt ist. Vielleicht wird sich der Betrachter zunächst gar nicht einmal bewußt, daß Picasso vom Mann nur den Kopf, nicht aber seinen Körper dargestellt hat. Der Betrachter scheint ihn, zumindest was die Haltung und die Bewegung betrifft, in seiner Vorstellung offensichtlich zu ergänzen. Auffallend ist die im Bild stark mitsprechende ockergelbe Fläche links mit einem linearen Zeichen, das das Auge des eifersüchtigen Voyeurs, mit dem sich Picasso wohl identifiziert, zwischen dem Spalt eines Vorhanges bedeutet (vgl. Abb. 17a). Vermutlich hat Picasso in diesem Teil des Bildes die beiden Gestalten zunächst fortsetzen wollen, sie dann aber übermalt, wovon durchscheinende Linien zeugen.

Das Gemälde vom 24. Oktober 1969 ist das bedeutendste einer Folge von fünf Kuß-Bildern, die innerhalb weniger Tage zwischen dem 23. und dem 26. Oktober 1969 entstehen (Zervos XXXI, 474, 475, 482–484 [Kat.-Nr. 18]). Am selben Tag malt Picasso Zervos XXXI, 483 (Abb. 17b). Es zeigt die Darstellung in größerer motivischer Vollständigkeit, insofern als man das auf einem Bett in einem Innenraum liegende Paar erkennt.

Der Kuß gehört für Picasso zu den gewichtigen künstlerischen Themen: »Er erwiderte, daß er in der Tat nicht recht an Sujets glaube, aber er glaube an Themen – vorausgesetzt, er könne sie in Sinnbildern ausdrükken. [...] Themen nannte er [...] Geburt, Schwangerschaft, Leiden, Liebespaar, Tod, Revolte, vielleicht auch den Kuß.« (Malraux, S. 42)

Im Thema und in der Intensität seiner Behandlung erinnert dieses Bild an eines der Schlüsselbilder für Picassos Surrealismus, an das Gemälde *Die Umarmung / Der Kuß (L'embrassement / Le baiser)* von 1925 (Zervos V, 460 [Abb. 17c]; vgl. Ausstellungskatalog *Picassos Surrealismus,* Nr. 1, und den Aufsatz über dieses Bild S. 201 ff.).

Vgl. auch die anderen in den letzten Jahren entstandenen Kuß-Bilder Zervos XXXI, 506, 507, 514, 522, 523, 531–535, 539, 542 sowie die 1967 geschaffenen Zeichnungen Zervos XXVII, 129–135 und 137 von Paaren beim Zungenkuß.

Eine eigene Gruppe bilden die Kuß-Bilder in sehr weichen Formen (Zervos XXXI, 522, 523, 532–535). Sich küssende Paare, in ganzer

Gestalt dargestellt, zeigen das Gemälde Zervos XXXI, 474 und die Zeichnungen Zervos XXXI, 509–513, 515–517 und 530. Den Kuß bei gleichzeitiger Kopulation zeigen die Gemälde Zervos XXXI, 506 und 507 (Abb. 17d) von 1969. Sie lassen darauf schließen, daß bei den Kuß-Bildern, auf denen nur die Köpfe der Paare erscheinen, die Kopulation mitgedacht werden soll, eine Vorstellung, die auch die zum Teil ekstatische Heftigkeit des Küssens nahelegt.
»Am bezeichnendsten sind die im Profil gemalten *Liebespaare* [...]: der Kuß, der die Lippen des Mannes und der Frau in ein Zeichen zusammenzieht, verzweigt und dehnt dieses Zeichen zugleich zu Gesichtern und Leibern in einem trügerischen Zufallsspiel, das er, der Kuß, lenkt.« (Malraux, S. 89)
Das schleifenförmige Zeichen für die Nase findet sich bei Picasso schon früher, zum Beispiel 1940 im Gemälde Zervos X, 194.
Mit diesen Kuß-Bildern nimmt Picasso in seinen letzten Jahren ein Thema wieder auf, das er in seiner surrealistischen Periode mehrfach gemalt und gezeichnet hat, ganzfigurig oder auch nur die Köpfe von Mann und Frau aggressiv und ineinander verbissen zeigend (zum Beispiel Zervos VII, 325 von 1931).
Picasso behandelt »den Voyeurismus ausschließlich in der Graphik: namentlich in der Folge der 347 druckgraphischen Arbeiten [Kat.-Nrn. 62–73] von 1968 ist der Voyeur ein unablässig wiederkehrendes Leitmotiv« (Geelhaar, S. 46).
Zu den Kuß-Bildern vgl. auch Felix Andreas Baumann in: Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft 1975, S. 121 ff.
Zu den Kuß-Bildern könnte Picasso von japanischen erotischen Holzschnitten angeregt worden sein, von denen er einige besaß (Brassaï, S. 122; Abb. 17e). Diese Holzschnitte zeigen auch das Motiv des (allerdings nicht eifersüchtigen) Voyeurs (Abb. 17f).
Vgl. Kat.-Nr. 18.

18
Der Kuß
Le baiser
26. Oktober 1969
Öl auf Leinwand
97x130 cm
Zervos XXXI, 484
Musée Picasso, Paris
(Inv-Nr. M. P. 220)

Im Vergleich zu Kat.-Nr. 17 wirkt diese zwei Tage später entstandene Darstellung weniger verquält, vielmehr stärker linear, lichter, antikisch stilisiert und von flächiger Festigkeit. Das kleine Gesicht der Frau, deren Kopf auf einem Kissen liegt, ist dem großen, schmalen Schädel des Mannes wie ein Block angefügt. Wie in der surrealistischen Periode Picassos sind deren Augen ganz unterschiedlich geformt und orientiert, einmal waagerecht, einmal senkrecht.
Eine weibliche Brust ist auf der linken Seite mit Deutlichkeit ins Bild gesetzt. Sie kann zwar nicht als in körperlichem Zusammenhang mit der Frau selbst empfunden werden, es wird aber deutlich, daß die herandrängende Frau und die Brust den Mann einschließen. Bernadac sieht hier selbstbildnishafte Züge: »Die sexuelle Raserei ist gebannt, hier kommt die Zärtlichkeit und Gelöstheit der gemeinsamen Jahre mit Jacqueline zum Ausdruck.« (Bernadac, S. 194)
Schiff (S. 50 ff.; mit Abb. 89 und 90) sieht in dem Bild eine Darstellung von Henri Rousseau, der seine zweite Frau umarmt. Deren Portraits hat Picasso besessen (siehe Katalog Picasso-Museum Paris, München 1985, Nrn. T. 69 und T. 70, S. 249, mit Abb.). Eine gewisse Ähnlichkeit ist zwar nicht von der Hand zu weisen, doch wäre ein solch unmittelbarer bildnishafter Bezug zu dieser Zeit und bei diesem Bildtypus für Picasso ganz ungewöhnlich.
Vgl. Kat.-Nr. 17.

19
Blumenvase auf einem Tisch
Vase de fleurs sur une table
28. Oktober 1969
Öl auf Leinwand
116x89 cm
Zervos XXXI, 486
Sammlung Beyeler, Basel

Picasso ist zwar kein Blumenmaler, doch hat er im Laufe seines gesamten Schaffens in Abständen immer wieder Blumensträuße zum Thema gewählt. In der kurzen Zeit zwischen dem 27. Oktober 1969 und dem 16. November 1969 hat er in einer Folge viermal Blumensträuße dargestellt (Zervos XXXI, 485 [Abb. 19a], 486, 492 [Kat.-Nr. 20] und 493 [Abb. 19b]). Ein weiteres spätes Stilleben mit einem Strauß, erweitert um eine männliche Büste auf einem Sockel und einen Regenschirm, zeigt Zervos XXVII, 373 vom 14. November 1968.

19a Blumenvase auf einem Tisch, Vase de fleurs sur une table, 27. Oktober 1969, Zervos XXXI, 485

Die auf diesem Gemälde in einem Glasgefäß auf einem Tisch stehenden Stengel und Blüten lassen sich botanisch nicht oder kaum bestimmen. Der Betrachter erkennt Blattformen und lange Stengel- sowie Spiralformen. Die Bildzeichen scheinen vor Vitalität und gebündelten, ebenso aber auch in den Raum ausgreifenden Energien zu strotzen (wie übrigens ähnlich bereits auf dem Gemälde Zervos II**, 631 von 1907; Abb. 19c). Daß die Formen – Kreis- und Kugelformen vereinzelt oder als Paar und die kolbenartige gelbe Phallusform in der Mitte ebenso wie die Hornform links – an männliche und weibliche Sexualorgane erinnern, springt ins Auge. Jeder Stengel, jedes Blatt in seinem Eigenleben scheint sich gestalthaft zu regen. Die Darstellung der Blumen in der Vase wandelt sich zu einem zeichenhaften Sinnbild für männliche und weibliche Energien, für Lockung, Zeugung und Fruchtbarkeit. Nur dies vermag die beiden Kugelformen in der Vase zu erklären, die gegenständlich sonst nicht zu deuten sind. In dieser Hinsicht erinnert das Gemälde an das anthropomorphe Stilleben Zervos VII, 317 von 1931 (Abb. 19d), das zwar vordergründig nur ein Stilleben zu sein scheint, jedoch Marie-Thérèse meint, deren sinnliche Leiblichkeit Picasso in diesem Bild versteckt hat.

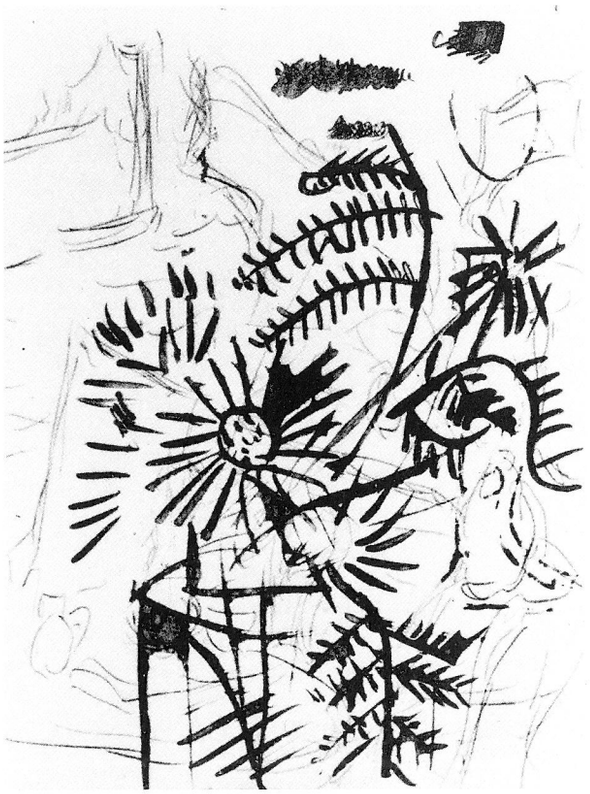
Bereits in seiner Frühzeit hat Picasso mehrmals Sträuße gemalt (Zervos I, 58ff., 241 und 242) und gezeichnet (Zervos VI, 807, 889, 891, 935 [Abb. 19e], 974 und 1055; Zervos XXVI, 50, 52 und 68). Vgl. auch Zervos XXII, 122, 123 und 339.

Zu den Vasenbildern Zervos XXVII, 373 und Zervos XXXI, 485 siehe ausführlich den Ausstellungskatalog von Jean Sutherland Boggs, *Picasso &*

*19c Frau, Femme, 1907, Sammlung Beyeler, Basel, Zervos II**, 631*

19b Blumenvase, Vase de fleurs, 16. November 1969, Zervos XXXI, 493

19e Strauß in einer Vase, Vase de fleurs sur une table, 1907, Zervos VI, 935



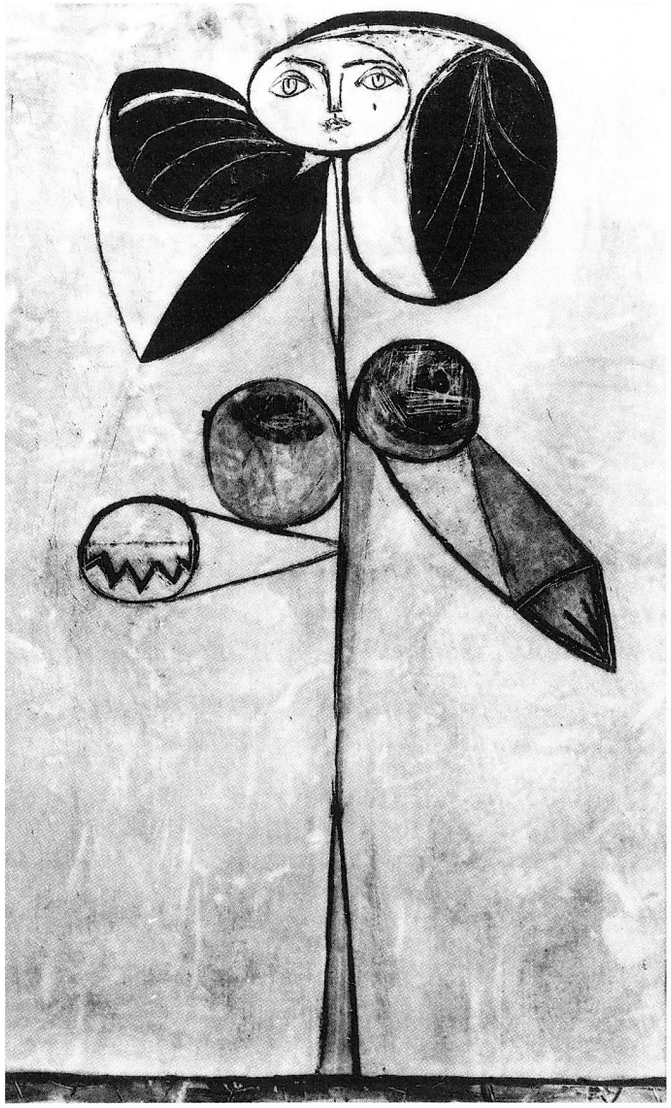
19d Stilleben auf einem Leuchtertisch, Grande nature morte au guéridon, 11. März 1931, Musée Picasso, Paris, Zervos VII, 317

Things, The Cleveland Museum of Art, The Philadelphia Museum of Art und Galeries Nationales du Grand Palais Paris, 1992, Nrn. 144 und 145. Die Vasenbilder erinnern in ihrer Vitalität auch an Skulpturen Picassos, Blumen in Gefäßen darstellend, die der Künstler Anfang der fünfziger Jahre geschaffen hat (Spies Nrn. 239, 413, 467, 468 und 470). »Wie sehr hatte mich seine Beziehung zum Leben vorhin beim Anblick der Bronzeblumen beschäftigt!« (Malraux, S. 61)
Vgl. Kat.-Nr. 20.

20
Blumenstrauß
Bouquet de fleurs
7. November 1969 (II)
Öl auf Leinwand
146 x 114 cm
Datiert auf der Rückseite: »7. 11. 69 II«
Zervos XXXI, 492
Sammlung Marina Picasso (Inv.-Nr. 13661)
Galerie Jan Krugier, New York, Privatsammlung

Daß der Strauß wie auf den anderen Gemälden mit Sträußen (Zervos XXXI, 485, 486 [Kat.-Nr. 19] und 493) in einer Vase steht, wird nicht recht deutlich, weil Picasso in diesem Bereich übermalend Veränderungen vorgenommen hat. Auch auf diesem Gemälde sind die fast astförmig dicken und festen Stengel botanisch kaum zu bestimmen. Es handelt sich im oberen Bereich um große, trichterförmige Blüten mit dicken Staubgefäßen. Links unten und auf der Höhe der Mitte sieht man apfel- und tomatenartige Früchte (vgl. Zervos XIV, 13ff. und Zervos XIV, 21 ff. von 1944) als größeren Komplex aus runden Formen. Auffallend ist das hart gezackte Blatt rechts unten, von dem Energielinien ausgehen und das in deutlichem Gegensatz steht zu den zarten, hellen, runden Früchten links. Mit diesen Früchten hat Picasso eine vormals senkrechte Bildpartie, wohl den Vasenumriß, übermalt und so erst den Kontrast zum Blatt rechts geschaffen. Wie das Gemälde Kat.-Nr. 19 scheint das Bild den

20a Der Blumenstrauß, Le bouquet, 15. März 1953, Zervos XV, 248



20b Frauenblume, La femme-fleur, 5. Mai 1946, Zervos XIV, 167

Kontrast von Männlichem und Weiblichem und die nicht aufzuhaltenden und einzudämmenden, von einem Zentrum ausstrahlenden Lebensenergien, vor allem sexuelle Energien, sinnbildlich zu veranschaulichen. Vgl. das verwandte Gemälde Zervos XV, 248 (Abb. 20a).
Als bekanntestes Beispiel einer anthropomorphen Pflanze beziehungsweise einer menschlichen Gestalt in floraler Form siehe das Gemälde *Frauenblume / Femme-fleur* (Zervos XIV, 167; Abb. 20b) und die Zeichnung Zervos XV, 86.
Vgl. Kat.-Nr. 19.

21
Paar
Couple
(Zervos: Homme et femme. Têtes)
14. Dezember 1969 (II)
Öl auf Leinwand
130 x 97 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXXI, 545
Galerie Louise Leiris, Paris

Dieses Ton in Ton gemalte Bild gehört zu den eher stillen, vergleichsweise einvernehmlichen, konfliktfreien Darstellungen von Mann und Frau, die im Spätwerk Picassos häufiger auftauchen. Beider Gesichter sind eng aneinandergefügt, beider Blicke schauen aus dem Bild heraus den Betrachter an. Augen, Augenbrauen, Nase und Mund von Mann und Frau sind einander auffallend ähnlich, also nicht betont auf einen Kontrast hin gebildet. Dennoch ist es wichtig, auch die Ungleichheiten, die auf den Gegensatz der Geschlechter verweisen, zu beachten. Diese Unterschiede treten, je länger man das Bild betrachtet, immer stärker hervor. Beider Köpfe sind ausgesprochen schmal (wie auf dem Bild Kat.-Nr. 17), Halbkreisen nicht unähnlich, die erst in ihrer genauen Zusammenfügung einen vollen Kreis bilden. Auf dem Gemälde aber scheinen diese Einheit durch einen geraden Schnitt getrennt und beide Hälften gegeneinander verschoben, so daß es nicht wirklich zu einer Übereinstimmung von Mann und Frau und zur Bildung eines vollständigen Ganzen durch gegenseitige Ergänzung kommt. Im Unterschied zum Mann wirkt die Frau auch heller.
Ein anderes, in verhältnismäßiger Übereinstimmung befindliches Paar zeigt das Gemälde Kat.-Nr. 26.

22
Frau auf einer Bank sitzend
Femme assise sur un banc
(Zervos: Femme sur fond noir avec rayures vertes)
2. Juni 1970
Öl auf Leinwand
89 x 116 cm
Datiert auf der Rückseite der Leinwand: »2. 6. 70«
Zervos XXXII, 109
Musée d'art moderne, Straßburg
(Inv.-Nr. M. P. 1990–37, Musée Picasso, Paris)

Auch innerhalb der spätesten Schaffensphase Picassos gibt es neben den Werken, die bestimmte Bildthemen immer wieder abwandeln, einzelne Werke, die unvergleichlich sind; dieses Gemälde gehört zu ihnen. Es ist gekennzeichnet durch große Vereinfachung in der Form, Verknappung in den Bildelementen und deren riskante Verzeichnungen. Dargestellt ist eine auf einer Parkbank sitzende Frau. Deren Hände und Füße sind deutlich zu erkennen, die schmalen, parallelen Bogenlinien bedeuten ihren linken Arm und ihr rechtes Bein. Ihre Brüste sind zwar farblich und formal unterschieden, zugleich aber zu einer einzigen Form zusammengefaßt und auf dem Bild ganz nach links gerückt. Die auf sie herabführende helle Linie ist das Bildzeichen für straff herabfallendes, langes Haar. Augen, Ohr und Nase mit Nasenlöchern sind sehr summarisch eingetragen. Die über die ganze Bildfläche ausgreifenden grünen Streifen der Bretter der Bank dynamisieren die Frau und verleihen ihr über das ganze

Bild ausstrahlende Energien.
Vgl. den Text im Ausstellungskatalog *Picasso. Une nouvelle dation,* S. 88.

23
Die Umarmung
L'étreinte
26. September 1970 (II)
Öl auf Leinwand
146 x 114 cm
Zervos XXXII, 266
Musée Picasso, Paris
(Inv.-Nr. M. P. 1990–39)

Auf den ersten Blick bereits kann nicht zweifelhaft sein, daß es sich bei der Darstellung um ein sich küssendes Paar handelt, sieht man doch links einen bärtigen Kopf und rechts, mit spitz vorstoßender Nase, langem Haar und dem Profil des Mannes genau angepaßt, den Kopf der Frau, die Augen einmal waagerecht, einmal senkrecht gestellt (vgl. Kat.-Nr. 18). Wirkt der männliche Kopf maskenhaft und fest, so der der Frau als helle Linienzeichnung auf dunklem Grund körperlos, phantomhaft und unheimlich, den Mann wie ein Geist bedrängend. Deren beider unterschiedliche Zeichen für die Münder sind eng wie Positiv und Negativ aufeinander bezogen.
Es ist sehr schwierig, ja eigentlich unmöglich, diesen beiden Köpfen eindeutig Körper zuzuordnen. Dem graugrünen Kopf des Mannes könnte aufgrund der Farbe der Arm rechts und die plumpe Form, auf die er sich wie auf einen Arm zu stützen scheint (diese Form findet sich ähnlich auf dem Gemälde Zervos V, 460; vgl. auch die ähnliche Darstellung der Füße auf dem Gemälde Kat.-Nr. 35), zugerechnet werden, doch müßte es sich hier eher um die Gliedmaßen der Frau und um ihren Körper handeln, denn die weibliche Brust links zeigt dasselbe Graugrün. In dieser Sichtweise springt die Wirkung des Bildes um, und die Frau scheint den Mann umfassen zu wollen. Das Bild wäre nun so zu lesen, daß vom Mann nur der Kopf, hinter der Gestalt der Frau hervorkommend, sichtbar wäre, während man jedoch eher den Eindruck hat, der Kopf der Frau steige hinter dem Körper des Mannes auf, denn ihren Kopf und den sitzenden Leib bringt der Betrachter als Gestalteinheit nicht zusammen. Man sieht also im oberen Bildbereich in nicht eindeutiger Zuordnung und wie in wechselseitiger Vertauschung Elemente des Weiblichen und des Männlichen, wie dies bereits bei dem Gemälde Zervos V, 460 (Abb. 23a) erkennbar ist. (Vgl. Ausstellungskatalog *Picassos Surrealismus,* Kat.-Nr. 1, und den Aufsatz S. 201 ff.). Die untere Bildpartie mit dem Komplex der gekreuzten Beine ist stilistisch wiederum anders mit kubistischen Elementen repräsentiert. Obwohl die Malerei eher ungefähr wirkt, bleibt das Gemälde dennoch als Imagination beunruhigend und unvergeßlich im Gedächtnis haften.
Vgl. den Text im Ausstellungskatalog *Picasso. Une nouvelle dation,* S. 92.

23a Die Umarmung / Der Kuß, L'embrassement / Le baiser, Sommer 1925, Musée Picasso, Paris, Zervos V, 460

24
Paar
Couple
23. Dezember 1970 / 7. Februar 1971 / 25. Juni 1971
Öl auf Sperrholz
163,5 x 131,5 cm
Zervos XXXIII, 73
Datiert links unten: »7. 2. 71.« und Mitte oben: »25. 6. 71.«
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

Das entfernt karikaturähnlich wirkende Gemälde ist eines der befremdlichsten späten Bilder Picassos. Es scheint sehr skizzenhaft und flüchtig gemalt; die doppelte Datierung jedoch auf der Vorderseite bekräftigt, daß diese Bildformulierung für Picasso abgeschlossen ist. Im wesentlichen handelt es sich um eine mit vor allem blauen und wenigen schwarzen Linien zur Erscheinung gebrachte Darstellung einer Frau links und eines Mannes rechts. Das teilweise durch Übermalung einer blauen Grundfläche mit cremigem Weiß erzielte Lineament wird ergänzt durch leichte, wie lavierend aufgetragene, blaue, flächenhafte Partien. Teilweise rinnt Farbe in unterschiedliche Richtungen herab (vgl. Kat.-Nr. 12).
Die Frau ist zeichenhaft dargestellt mit erhobenem rechtem und vor den Leib gelegtem linkem Arm. Die Brüste wölben sich hoch empor. Im Bereich ihres rechten Oberschenkels markiert ein kräftiger senkrechter Strich mit einem Punkt darunter das Geschlecht und den Anus. Der Blick der Frau zielt aggressiv nach rechts in Richtung des Mannes. Dieser ist aufs äußerste zeichenhaft rumpflos verknappt. Sichtbar sind lediglich ein einziges großes Bein, überdeutlich das Geschlecht, das Picasso im Verhältnis zum weiblichen seltener darstellt (vgl. Kat.-Nrn. 4 und 28), die Hände und darüber der große, hoch aufragende Kopf; im Profil, der

Frau zugewandt, aber zugleich auch frontal, erscheint er mit dem Doppelauge, das die beiden Pupillen in einer Lanzettform zusammenfaßt (vgl. Kat.-Nr. 14), und einer langen, wie ein Phallus herabhängenden Nase. Die waagerechte und die schräge Linie unten geben an, daß die beiden Figuren in einem Innenraum zu denken sind.
Vgl. den Text im Ausstellungskatalog *Picasso. Une nouvelle dation,* S. 98.

25
Brustbild eines schreibenden Mannes
Buste d'homme écrivant
28. Juni 1971 (II)
Öl auf Leinwand
114,5 x 88,3 cm
Datiert auf der Rückseite der Leinwand: »28. 6. 71«
Zervos XXXIII, 78
Sammlung Marina Picasso (Inv.-Nr. 13717)
Galerie Jan Krugier, Genf, Privatsammlung

Dargestellt ist die ernst, sinnend, durch das Aufstützen des Kopfes auch ein wenig melancholisch wirkende Halbfigur eines wie im Schreiben innehaltenden Mannes. Er erinnert an den alten Bildtypus von halbfigurigen Apostelbildern oder schreibenden Evangelisten.
Am selben Tag entsteht das Halbfigurenbild eines sitzenden Mannes (Zervos XXXIII, 77).

26
Mann und Frau
Homme et femme
(Zervos: Buste d'homme au chapeau et tête de femme)
12. Juli 1971 (II)
Öl auf Leinwand
116 x 88,5 cm
Datiert auf der Rückseite der Leinwand:
»Dimanche 12. 7. 71 II«
Zervos XXXIII, 100
Musée des Beaux-Arts, Nancy
(Inv.-Nr. M. P. 1990–43, Musée Picasso, Paris)

Ähnlich wie Kat.-Nr. 21, zeigt das Gemälde in frontaler Sicht ganz eng aneinandergerückt den Kopf eines älteren Mannes und den einer jungen Frau in konfliktfreier Zusammenstimmung, die allein schon in den wenig sich voneinander unterscheidenden Augen zum Ausdruck kommt. Stärker unterschieden sind nur die zarte Hand der Frau und die gröbere des Mannes.
Vgl. den Text im Ausstellungskatalog *Picasso. Une nouvelle dation,* S. 104.

27
Kopf eines Mannes mit Strohhut
Tête d'homme au chapeau de paille
26. Juli 1971
Öl auf Leinwand
91,5 x 73 cm
Zervos XXXIII, 117
Musée d'Unterlinden, Colmar
(Inv.-Nr. M. P. 1990–44, Musée Picasso, Paris)

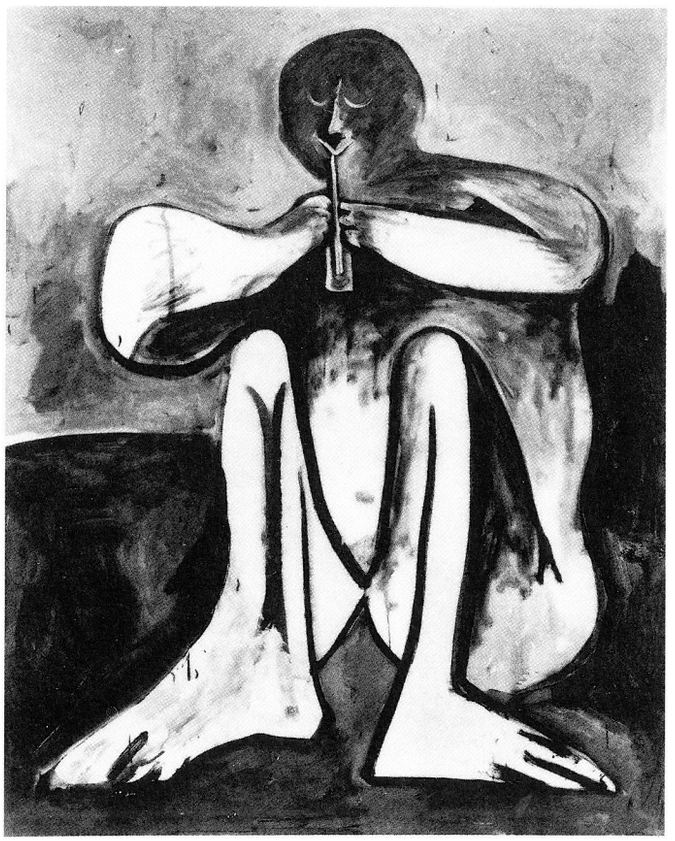
Die Intensität des Blickes der eng nebeneinandergestellten Augenzeichen mit den übergroßen Pupillen, die sperrige, kontrastreiche Struktur des Strohhutes, die Fülle gerundeter, plastisch modellierter Formen wie Nase und Lippen und die Starkfarbigkeit geben diesem Kopf eine intensive, zunehmend fast erschreckende Präsenz. Der Strohhut und die Malweise rufen die Erinnerung an Bilder van Goghs wach. Auffallend ist, wie sich in den unteren Bildpartien die grauen und blauen Farbflächen von den gegenstandsbezeichnenden Umrißlinien, also vom Kopf selbst, unabhängig machen. Die kleinteilige Pinselstruktur am linken Bildrand ist als Angabe von Laub, der Kopf also als der eines Gärtners zu verstehen (vgl. Kat.-Nr. 15).
In diesen Tagen entstehen zwei weitere ähnliche Männerköpfe mit Hüten (Zervos XXXIII, 115 und 116).
Vgl. den Text im Ausstellungskatalog *Picasso. Une nouvelle dation,* S. 102.

28
Flötespielender sitzender Mann
Homme assis jouant de la flûte
30. Juli 1971 (II)
Öl auf Leinwand
146 x 114 cm
Zervos XXXIII, 127
Privatsammlung

28a Sitzender Mann, die Flöte spielend; Homme assis jouant de la flûte, 30. September 1971, Zervos XXXIII, 206

Das Gemälde zeigt, von vorn gesehen, einen im Freien unter blauem Himmel mit gekreuzten Beinen auf dem Boden sitzenden, die Querflöte spielenden Mann, der an Pan, einen Naturgott, erinnert, ein arkadisches Thema also, wie es Picasso häufig behandelt hat (vgl. Kat.-Nrn. 2, 3 und 4).
Die blaue Hintergrundfläche kann zwar als Gegenstandsfarbe für den Himmel verstanden werden, sie ist aber ebenso Bildfarbe, denn Picasso hat der Himmelsfläche in seinen Bildern auch andere Farben gegeben (vgl. Kat.-Nr. 32). Trotz der sehr summarischen Darstellungsweise (siehe zum Beispiel die beiden Bogenschwünge der überkreuzten Beine; nur drei oder vier Zehen usw.) sind dennoch eine Reihe von Körperdetails angegeben, etwa die beiden Brustwarzen, Rippen, der Ellenbogen rechts, beide Ohren und, ein wenig karikierend, das wenig potent, vielmehr etwas lächerlich erscheinende Geschlecht des Mannes. Erschreckt und erschreckend ist das vom Betrachter aus gesehen rechte Auge auf eben diesen gerichtet.
Ein ähnliches Gemälde ist Zervos XXXIII, 206 (Abb. 28a).
Zu einem früheren Bild eines flötespielenden Pan schreibt Hélène Parmelin: »Fünf Tage später [...] malt Picasso einen riesigen flötenspielenden Pan, der mit gespreizten Füßen auf einem halb blauen (dem Himmel), halb grünen (dem Gras) Bild sitzt. Ein Prophet spielt die Flöte. – Er war so groß wie die Welt. Er verkündete neue Zeiten.« (Parmelin, S. 99, zum Gemälde Zervos XXIII, 96; Abb. 28b). Vgl. auch die Zeichnungen Zervos XXV, 267ff. und Zervos XXVII, 421ff. und 465ff., auf denen unter anderem ein Querflötenspieler dargestellt ist.
Zum Thema des Flötenspielers siehe die Bemerkungen zu Kat.-Nr. 2.

28b Flötenspieler, Joueur de flûte, 31. Dezember 1962, Zervos XXIII, 96



29
Sitzende Frau
Femme assise
(Zervos: Buste de femme)
12. August 1971
Öl auf Leinwand
100x81 cm
Datiert auf der Rückseite: »12. 8. 71«
Zervos XXXIII, 142
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
(Inv.-Nr. M. P. 1990–45, Musée Picasso, Paris)

Diese Darstellung einer weiblichen Halbfigur, die mit aufgestützten Händen in einem Sessel sitzend zu denken ist, ist dicht und fest aus flächigen, vor allem aber linearen Bildelementen gebaut, wie sie Picasso zum ersten Mal in seiner surrealistischen Periode voll entwickelt hat (vgl. das Gemälde Zervos V, 460). Zu diesen Elementen zählen unter anderem Bogenformen für weibliche Brüste, kleine Kreise für Brustwarzen und Fingernägel, Spiralen für Haar, Parallellinien für Stoff.
Vgl. den Text im Ausstellungskatalog *Picasso. Une nouvelle dation*, S. 94ff.

30
Bei der Arbeit
At Work
(Zervos: Homme assis)
15. August 1971
Öl auf Leinwand
161,9x130,2 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXXIII, 145
The Museum of Modern Art, New York
Gift of Jacqueline Picasso in honor of the Museum's continuous commitment to Pablo Picasso's art, 1985

Das Gemälde ist gegenständlich in einigen wesentlichen Einzelheiten nicht lesbar. Daß es sich um eine unter intensiv blauem Himmel aufrecht stehende Gestalt handelt, ist offensichtlich. Die Arme und Hände aber sind, zumindest auf der Abbildung, nicht zu erkennen. Der bogenförmige Schweif rechts müßte als langes Haar gedeutet werden, doch kann dies keine Bestätigung finden, denn die Gestalt ist sonst nicht als weiblich gekennzeichnet. Gegenständlich ebenfalls nicht zu deuten sind drei knaufartige Formen. Der an der Nase ansetzende Linienstrahl ist als ein nicht abbildliches Zeichen für ausstrahlende Energie und eine Bildpartie fest verspannende Linienfiguration zu verstehen, wie Picasso sie Ende der dreißiger Jahre eingesetzt hat.
Im Museum of Modern Art in New York wird laut Mitteilung von William Rubin (Brief vom 2. April 1993) das Gemälde unter dem Titel *At Work* geführt. Dieser Titel wurde dem Bild von Jacqueline Picasso gegeben, als sie es über William Rubin dem Museum schenkte. Es sei offensichtlich die Darstellung eines skizzierenden Künstlers, und insofern sei der von Zervos gewählte Titel *Homme assis (Sitzender Mann)* unangemessen. Ob diese Deutung zutreffend ist, muß offenbleiben. Die geteilte Form zwischen Kopf und Beinen wirkt wie die Darstellung eines Buches.
Am 14. und am 16. August 1971 malt Picasso drei weitere Bilder mit stehenden Männern (Zervos XXXIII, 144, 146 und 147). Auf dem Gemälde Zervos XXXIII, 146 könnte die Rechte einen Pinsel halten; dies

könnte vielleicht auch die gebogene Linie links auf dem Gemälde *Bei der Arbeit* erklären.

31
Mutter und Kind
Maternité
(Zervos: Femme et enfant)
30. August 1971
Öl auf Leinwand
162 x 130 cm
Zervos XXXIII, 168
Musée Picasso, Paris
(Inv.-Nr. M. P. 226)

Das Gemälde zeigt, über die gesamte Bildfläche ausgebreitet und in ihr verspannt, eine sitzende, unbekleidete Frau mit übergroßem Kopf, der die halbe Bildhöhe einnimmt. Durch drei große, ausgreifende, an eine Hutkrempe erinnernde Bogenschwünge wird sein Bereich noch ausgeweitet. Auf ihrem Schoß sitzt ein kleiner, nackter Junge, den ihre Gestalt umfängt. Die Frau wirkt erhaben und mächtig wie eine Muttergöttin. In ihrem frontalen Kopf greifen zwei Teilprofile gegenläufig ineinander.
Für Picasso ungewöhnlich ist, daß er diesmal auf die Darstellung der Brüste wie auch des weiblichen Geschlechtes verzichtet, obwohl die sehr zart modellierten Schenkel offen gespreizt sind. Allerdings sind die Hände wie auch der Bauch des Kindes als runde Formen so dargestellt, daß man den Eindruck gewinnen kann, in ihnen sollten Brüste und Bauch der Frau mit anklingen. Möglicherweise hat Picasso die weiblichen Geschlechtsmerkmale deshalb nicht dargestellt, weil die Frau hier nicht sexuell anziehend wirken soll, denn die Verlockung hat, weil sie zur Mutterschaft führte, ihren Zweck erfüllt.
Das Bild läßt Übermalungen dunkel über hell und hell über dunkel, zum Teil lavierend, erkennen. Der Kopf des Kindes ist zunächst als Rund angelegt gewesen, bevor es in ein hartes, männliches Profil mit ernstem Ausdruck umgewandelt wurde.
Nach Bernadac (S. 202) bildet das tags zuvor entstandene Gemälde Zervos XXXIII, 167 das »väterliche« Gegenstück.

32
Liegender Akt
Nu allongé
7. September 1971
Öl auf Leinwand
130 x 195 cm
Zervos XXXIII, 170
Gilbert de Botton, St. Moritz

Aus lapidaren Formen in Ocker- und Gelbtönen ist wie ein mächtiger Gebirgsstock, den Horizont überragend und in eine tief ockerfarbene Himmelsfläche hineinreichend, eine weibliche Figur dicht und kompakt aufgetürmt. Den ›Gipfel‹ bildet das Haupt mit den schwarzen Zeichen für Augen, Nase, Mund und Haar, dessen dunkle Fläche die kubische Wirkung des Kopfes noch verstärkt.
Für Picasso bezeichnend ist, daß das Zeichen für das Geschlecht, verbunden mit der Angabe des Anus, als senkrechter Strich beinahe genau die Mittelachse markiert und daß er auch den Bauchnabel einzuzeichnen nicht vergessen hat.

In seiner kubisch skulpturalen Mächtigkeit erinnert dieses Gemälde an Zervos XVIII, 323 von 1959.

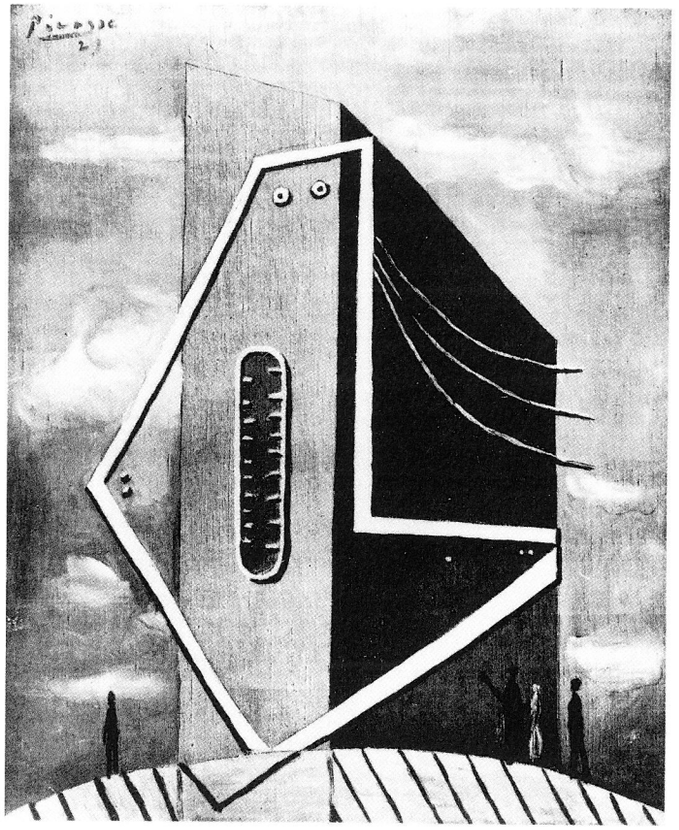
33
Sitzender Mann mit Spazierstock
Homme assis à la canne
(Zervos: Homme au chapeau assis)
13. September 1971 (II)
Öl auf Leinwand
130 x 97 cm
Datiert auf der Rückseite links oben:
»13. 9. 71 / II«
Zervos XXXIII, 180
Musée des Beaux-Arts, Nantes
(Inv.-Nr. M. P. 1990–46, Musée Picasso, Paris)

Das Bild zeigt die Halbfigur eines sitzenden, sich auf einen Stock mit gebogener Krücke stützenden bärtigen Mannes mit Hut. Neben flächigen Abschnitten finden sich ausgesprochen weich und plastisch modellierte wie die Nasen-, Mund- und Kinnpartie oder die sehr abgekürzte Form der ineinanderliegenden Finger, wie sie auch das am selben Tage entstandene Gemälde Zervos XXXIII, 179 und die Zeichnungen Zervos XXXIII, 185ff. aufweisen. Einen bärtigen Mann, der sich auf einen Stock mit gebogener Krücke stützt, zeigen die Zeichnungen Zervos XXXI, 209, 213 und 214 von 1969.
Vgl. Text im Ausstellungskatalog *Picasso. Une nouvelle dation,* S. 106f.

34
Figur mit Schaufel
Personnage à la pelle
17. Juli / 14. November 1971
Öl auf Leinwand
195 x 130 cm
Zervos XXXIII, 229
Sammlung Bernard Ruiz-Picasso

Das Bild zeigt eine wohl mit gekreuzten Beinen sitzende jugendliche Figur mit einem Hut, die sich mit der Rechten auf eine Schaufel stützt. Auffallend ist das sehr weich und zart plastisch modellierte, weißliche, weibliche Mund- und Kinnprofil innerhalb der Gesichtsfläche. Es erinnert an eine Mondsichel. Das Gemälde zeichnet sich durch eine besonders dichte und feste Fügung von Teilflächen aus, die teils räumlich behandelt, teils flächig strukturiert sind. Im unteren Bereich bei den Beinen ist ein auffallendes Zeichen zu erkennen, eine Sternform, die von einer Spirale überlagert wird. Ob es in einer Beziehung zum Geschlecht der Figur steht, muß offenbleiben.

35
Liegender Akt
Nu couché
14. (I) / 15. November 1971
Öl auf Leinwand
130 x 195 cm
Zervos XXXIII, 228
Privatsammlung



35a Monument: Frauenkopf, Monument: Tête de femme, 1929, Zervos VII, 290

Das Gemälde erinnert an Darstellungen von Badenden, wie sie Picasso während seiner surrealistischen Periode geschaffen hat. Zu erkennen ist in starker ›Deformierung‹ eine liegende weibliche Gestalt. Auf der Fläche des Rumpfes sind die Zeichen für Bauchnabel, Geschlecht und Anus eingetragen. Das dichte Feld dunkler Pinselstriche unmittelbar daneben im Zwickel zwischen Oberschenkel und Bauch kann beim Betrachter die Vorstellung von weiblichem Schamhaar erwecken. Vom Rumpf gelöst finden sich rechts vorn die beiden Brüste in Seiten- und Frontalansicht zusammen mit einer Armform. Zwei andere Arme erscheinen im mittleren oberen Teil des Bildes; der eine ist ausgestreckt (wie vor der Übermalung auf dem Gemälde Kat.-Nr. 6), der andere scheint den breitkrempigen Hut auf dem Kopf mit dem wie bewegt zerfließenden Profil zu stützen. Die Darstellung von drei Armen im Zusammenhang mit nur einer einzigen Figur ist für Picasso ganz ungewöhnlich, hält er sich doch sonst selbst bei einem sehr hohen Grad an Dislozierung der Körperteile gewissenhaft an deren tatsächliche Zahl. Im oberen Bildabschnitt nimmt das Zeichen für eine helle, strahlende Sonne die Mitte ein. Sie steht vor tiefblauem Grund, der also als Himmelsfläche zu deuten wäre. Diese blaue Fläche erweckt allerdings zugleich auch die Vorstellung von Meer, denn die weibliche Figur scheint am Strand zu liegen, der als helle, körnig gepunktete Fläche veranschaulicht wird. Zur Vorstellung des Wassers tragen auch die winzigen schwärzlichen Figuren bei. Sie lassen sich unmittelbar herleiten von den surrealistischen Figuren Badender der Jahre 1928 bis 1932.
Durch die unmittelbare Nachbarschaft der kleinen, zerfetzt und gespenstisch, zugleich aber auch gesteigert bewegt und lebendig wirkenden Frauen mit Kindern am Strand neben der liegenden Figur erscheint diese wie ein riesiges Monument. Auch dies knüpft an Überlegungen aus Picassos surrealistischer Periode an, in der er Vorstellungen von Monumentalfiguren am Strand entwickelt hat. Das Gemälde Zervos VII, 290 von 1929 (Abb. 35a) gibt ein anschauliches Beispiel. Hier finden sich ebenso kleine, maßstabgebende Figuren, die erst eine Vorstellung von der beabsichtigten Größe des Monumentes vermitteln.

36
Der Kartenspieler
Le joueur de cartes
(Zervos: Homme aux cartes. Buste)
30. Dezember 1971 (II)
Öl auf Leinwand
114 x 146 cm
Zervos XXXIII, 265
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek

Das Thema des Kartenspielers kommt im Spätwerk Picassos sonst nicht vor. Spielkarten als Bildelemente gibt es aber sehr häufig in der Spätphase des Kubismus, und zwar ist es wie auf diesem Gemälde immer die Farbe Kreuz, franz.: trèfle (vgl. zahlreiche Beispiele aus den Jahren 1913/1914 in den Zervos-Bänden II** und XXIX; vgl. auch Spies Nr. 45).
Die splittrig und bunt, sehr reich strukturierte Bildfläche ist in ihrem oberen Teil in zwei Hälften geteilt. Die rechte nehmen Kopf und Oberkörper des Mannes ein, die linke zwei Vasen. Die Hand des Mannes mit den Spielkarten befindet sich unten in der Mitte und verbindet beide Bildhälften miteinander. Die Spielkarten sind so dargestellt, daß der Bildbetrachter sie als solche erkennt, also nicht mit der Rückseite. Näher am Kartenspieler steht eine dickbauchige, blaue Vase mit Zweigen, am Rand links eine Vase mit drei Kreisformen und einer Dreiecksform oben mit gelbem Punkt darin. Ähnlich wie bei den Kat.-Nrn. 9, 19 und 20 liegt es nahe, in den Vasen Symbole für das Weibliche zu sehen, das dem Mann gegenübersteht. Zu vermuten ist auch, daß das Kartenspiel und möglicherweise auch die Farbe eine sinnbildliche Bedeutung besitzen.

37
Kopf eines Mannes
Tête d'homme
19. Januar 1972 (I)
Öl auf Leinwand
100 x 81 cm
Zervos XXXIII, 279
Privatsammlung

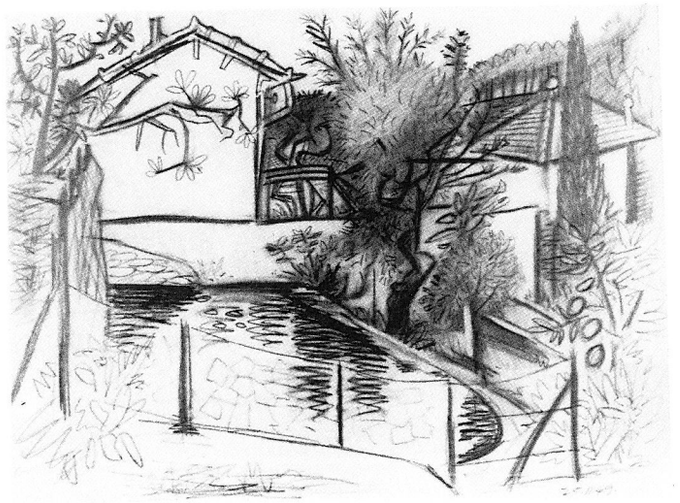
Das Bild des Kopfes wie auch des Hintergrundes ist mit breiten, bogigen, den Eindruck von Vitalität vermittelnden Pinselstrichen geschaffen. Der Gegensatz von Blau, das in den Augen des bärtigen Mannes zu stärkster Intensität kommt, und Gelborange im Strohhut erinnert an einen charakteristischen Farbklang van Goghs.
Zwei ähnliche Darstellungen vom selben und vom folgenden Tag sind Zervos XXXIII, 280 und 281.

38a Landschaft, Paysage, 4. Mai 1965, Zervos XXV, 123

38
Landschaft
Paysage
31. März 1972
Öl auf Leinwand
130x162 cm
Zervos XXXIII, 331
Musée Picasso, Paris
(Inv.-Nr. M. P. 227)

Die Landschaft als Thema tritt im Spätwerk Picassos mit diesem Gemälde nur ein einziges Mal auf. Picasso ist von Natur aus kein Landschaftsmaler, und dem entspricht, daß Landschaftsdarstellungen sowohl in der Malerei als auch in der Zeichnung in seinem Werk eher selten sind und eine Nebenrolle spielen. Brassaï schreibt: »Er hat nicht die Seele eines Landschaftsmalers [...]. Die ›verschwommenen Wipfel der Wälder‹ werden bei ihm immer ›klar umrissen‹ sein. Es ist, als ob sich, wenn er die Leinwand kaum berührt hat, Wolken, Nebelschleier und die flimmernde Luft der Ferne zu festen, greifbaren kleinen Blöcken mit scharfen Konturen kristallisieren, zu einem Netz aus Rechtecken, Quadraten und Dreiecken...« (Brassaï, S. 95; siehe auch S. 140)
»Stimmt schon, ich bin kein Landschaftsmaler.« (Picasso in: Malraux, S. 99)
»Ja, man hat mich nie für einen Landschaftsmaler gehalten [...]. Und es ist auch etwas Wahres daran. Ich habe in meinem Leben nicht viel Landschaften gemalt. Aber diese kamen ganz von selbst. [...] Ich habe mir Mühe gegeben, möglichst ihre Quintessenz wiederzugeben [...]. Keines der Bilder ist ›ein Stück Natur‹. Keines ist nach Skizzen, mit dem Motiv vor den Augen, entstanden...« (Brassaï, S. 120f.)
Bei der Durchsicht der Zervos-Bände wird erkennbar, daß Picasso etliche feststrukturierte Landschafts-Gemälde und -Zeichnungen geschaffen hat, und zwar gleichsam in Schüben: etwa im Kubismus, 1920, Anfang der vierziger Jahre, Anfang und Ende der fünfziger Jahre, Mitte der sechziger Jahre.
Für diese späteste, außerordentlich malerische Landschaft, die gewiß auf einen Eindruck, den er in Mougins, seinem letzten Wohnort, empfangen hat, zurückgeht, ist charakteristisch, daß einzelne zeichenhafte Bildelemente erkennbar und zum Teil auch gegenständlich deutbar sind: Palmen, Häusergiebel, Dächer, möglicherweise Berggipfel und Balkongitter. Andere Bildzeichen müssen ungelöst bleiben. Für Gegenstände jeweils typische, nicht ansichtsbedingte Bildzeichen zu finden und als Bildelemente einzusetzen, geht bis in Picassos kubistische Periode zurück. Insofern lebt dieses Bild noch aus den Errungenschaften auch dieser frühen Schaffenszeit Picassos. An dem Gemälde fällt auf, auf wie malerische Weise, zum Teil Naß in Naß, die Bildzeichen aus der alles tragenden, weich modellierten Malmaterie entwickelt beziehungsweise in sie eingebettet sind.
Vgl. die gegenständlich leichter erkennbaren späten Landschaftsgemälde Zervos XXV, 121–123 (Abb. 38a), 124–126 und 135 aus dem Jahre 1965 oder als Beispiel einer die Bildgegenstände vollständig und in zusammenhängender, in etwa perspektivischer Ansicht zeigender Weise die Zeichnung *La Galloise de Vallauris,* 25. November 1949, Musée Picasso, Paris (Abb. 38b).
Malraux (S. 98) weist auf eine Verwandtschaft von Landschaften mit Stilleben hin: »Er hatte mir ein paar Landschaften gezeigt, die in der Faktur ähnlich waren wie die Stilleben.«
Pierre Daix (in: Marilyn McCully, *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences,* London 1981, S. 274) bezeichnet diese Landschaft als Winterlandschaft.
Über das Gemälde vgl. ausführlicher Bernadac, S. 204.

38b La Galloise à Vallauris, 25. November 1949, Musée Picasso, Paris



39
Musiker
Musicien
(Zervos: Mousquetaire à la guitare)
26. Mai 1972
Öl auf Leinwand
194,5x129,5 cm
Zervos XXXIII, 397
Musée Picasso, Paris
(Inv.-Nr. M. P. 229)

Die Darstellung des Musikers ist – nach dem Werkverzeichnis von Zervos zu schließen – das vorletzte Gemälde, das Picasso geschaffen hat. Zervos XXXIII, 399, wenige Tage später am 1. Juni 1972 entstanden, ist das letzte Gemälde, das er verzeichnet. Das Gemälde *Musiker* bildet den eindrucksvollen Abschluß der Reihe der Gemälde dieser Ausstellung. Die über das ganze Bild verteilten dunklen Flächen erzeugen zusammen mit den Blauflächen einen ernsten, ›spanischen‹ Klang. Es ist nicht möglich, alle Formen auf Gegenständliches zurückzubeziehen. Erkennbar ist, daß es sich um einen wohl auf einem Sessel sitzenden Musiker handelt, der in seiner Linken eine Art Mandoline hält, an der eine stark wirkende Augenform auffällt. Rechts könnte auf drei Beinen eine Trommel stehen. Die Finger der rechten Hand sind ausgestreckt. Im Gesicht des Musikers sind zwei rhombische Augenformen eingetragen sowie Nasenlöcher, Schnurrbart und Spitzbart um einen kreisrunden Mund mit Zähnen, so daß der Eindruck des Singens entsteht. Dieses Mundzeichen taucht bei Picasso zuerst in seiner surrealistischen Periode auf (zum Beispiel Zervos VII, 78 und 115). Das Motiv eines sitzenden Musikers in dunkler Tracht, mit Stiefeln und mit einem Musikinstrument, zeigt auch das Gemälde Zervos XXV, 314 von 1967.

40
Personen in einem Atelier
Personnages (Atelier de peintre)
22. Januar 1966
Chinatusche
46 x 54,8 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Datiert links oben: »Samedi 22. 1. 1966.«
Zervos XXV, 202
Galerie Beyeler, Basel

Das Thema, sieht man es allgemein, gehört in die Reihe der unzähligen Atelier-Darstellungen Picassos. Jede Darstellung aber ist einzig. Folgt man dem Werkverzeichnis von Zervos, ist diese auf den 22. Januar 1966 datierte Zeichnung das erste Werk, das Picasso nach seiner Operation im November 1965 geschaffen hat.
Die Darstellung ist – wie so oft bei Picasso – zweigeteilt. Rechts sitzt tief in einem Sessel mit untätig gehaltenen Händen ein Greis, dessen runzliger Kopf kahl, dessen Augenhöhlen leer und dessen Mund zahnlos erscheinen. Vor ihm, die Mittelachse bezeichnend, steht vermutlich die Staffelei, so daß der alte Mann als Künstler zu deuten ist. Die Bildfläche ihm gegenüber auf der linken Seite ist bis an die Ränder mit der Darstellung dreier mächtiger Frauengestalten gefüllt, die auf den sitzenden Alten herausfordernd blicken. Die Frau rechts, vom Rücken gesehen, ist in ganzer Figur dargestellt, die Frau links als Halbfigur mit kleinem Kopf und großen Brustwarzen; zwischen diesen beiden Frauen erscheint im Halbschatten der große Kopf einer dritten Frau. Sind diese Frauen mit scharfem Federstrich und sehr dunklen Lavierungen dargestellt, so der sitzende Künstler im Gegensatz dazu mit wie suchend zittrigen Strichen und eher durchscheinenden Lavierungen.

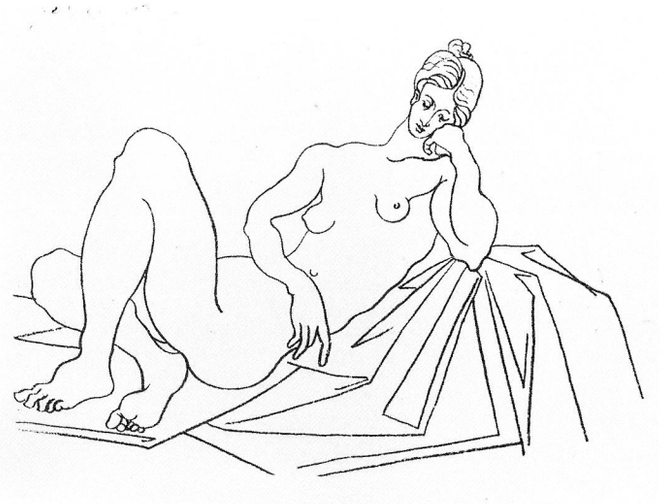
41
Liegender männlicher Akt
Homme nu couché
27. März 1966
Bleistift
27,2 x 50,7 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Datiert links oben: »27. 3. 66.«
Zervos XXV, 209
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington, Joseph H. Hirshhorn Bequest, 1981

Dargestellt ist durch vielfältige, energiereiche Strichgefüge ein im Liegen sich aufstützender, unbekleideter Mann. Dessen Füße, zunächst in anderer Lage gedacht, hat Picasso kräftig vereinfachend überzeichnet. Dies gilt auch für das Gesäß. Eine besonders reiche Linienstruktur zeigt der bärtige Kopf. Das männliche Geschlecht zu zeichnen, wenn auch klein, hat Picasso nicht vergessen.
In diesen Monaten entstehen mehrere Zeichnungen von stehenden und sitzenden Männern (Zervos XXV, 207, 208, 210–215).

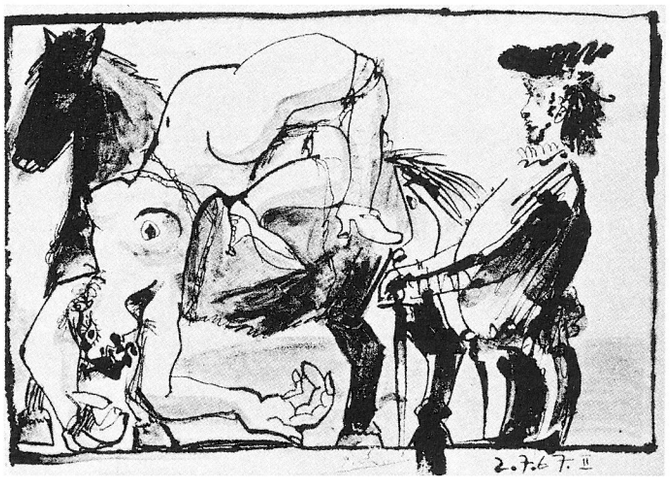
42
Sitzender Mann
Homme assis
26. Dezember 1966 (I)
Farbstift
55 x 46 cm
Datiert und signiert links oben:
»26. 12. 66. I / Picasso«
Zervos XXV, 249
The Hakone Open-Air Museum, Japan

Diese Zeichnung schließt an ähnliche Zeichnungen wie Zervos XXV, 210 oder 215 an. Sie zeigt einen von einem Holzsessel hinterfangenen unbekleideten jungen Mann. Der Kürze der Beine nach zu schließen müßte er auf dem Sessel sitzen, doch wirkt er statt dessen betont aufrecht stehend. Das Linienrepertoire – Einzellinien, Parallellinien, Schraffuren, Kreise, Spiralen usw. – ist sehr vielfältig, abwechslungsreich, mit Sorgfalt und Genauigkeit und ohne Spontaneität eingesetzt. Dem lebendig wirkenden Kopf des Mannes ist ein Schattenprofil beigegeben, bei dem unentschieden bleibt, ob es sich um sein eigenes, also ein männliches, oder um ein weibliches handelt. Solche Schattenprofile gehen als Erfindung bis in die surrealistische Periode zurück (vgl. zum Beispiel Zervos V, 426).

43
Liegender Frauenakt
Femme nue couchée
27. Dezember 1966 (IV)
Schwarze Kreide
46 x 55 cm
Signiert und datiert links oben:
»27. 12. 66. IV / Picasso«
Zervos XXV, 244
Privatsammlung, New York



43a Liegender Akt, 1919, Zervos VI, 1369



44a Der Sturz, La chute, 2. Juli 1967, Zervos XXVII, 488

Unter den ungezählten Zeichnungen Picassos von liegenden, unbekleideten Frauen hat diese einen sehr eigenen Klang. Obwohl von der Art her eine klassizistische Umrißzeichnung, wirkt sie doch auch spröde. Wie eine Göttin lagert die Frau gelassen, ganz gegenwärtig, mit ausstrahlendem Blick. Blockartig sind die angewinkelt hochgestellten Beine hintereinander aufgebaut. Bauch und Brüste sind als ein eigener Formenkomplex rechts davon versammelt. Entgegen jeder anatomischen Richtigkeit ist das Geschlecht der Frau zu sehen (vgl. dazu die klassizistische Zeichnung Zervos VI, 1369 von 1919; Abb. 43a). Der rechten Hand in der Mitte der Zeichnung ist kein Arm zuzuordnen. Die von der Handwurzel nach rechts ausgehenden beiden geraden Linien sind gegenständlich nicht zu deuten. Bemerkenswert ist, daß eine einzige Linie sowohl den Umriß des aufgestützten linken Armes als auch den von Kopf, Hals und Rücken der Frau bezeichnet.

44
Der Sturz der Reiterin
La chute de la cavalière
2. Juli 1967 (III)
Tusche
37,2 x 52,8 cm
Datiert und signiert rechts unten:
»2. 7. 67. III / Picasso«
Zervos XXVII, 51
Galerie Rosengart, Luzern

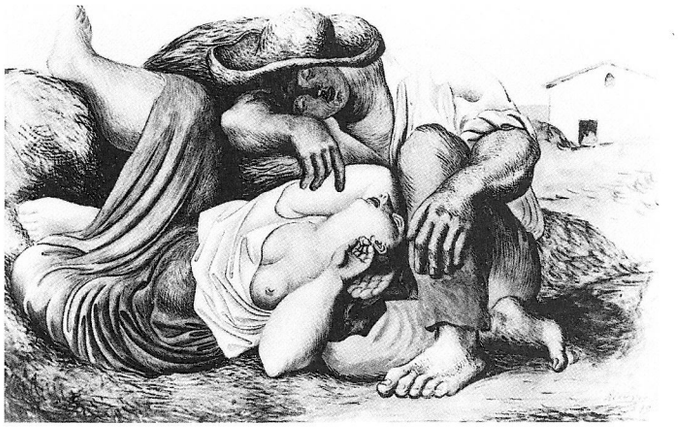
Die reich lavierte, reliefhaft wirkende Zeichnung ist klassizistisch geprägt. Sie zeigt rechts einen Mann und links eine von einem Pferd stürzende, beinahe unbekleidete junge Frau. Während die gespreizten Beine des im Vergleich zum Mann groß erscheinenden Frauenkörpers nach oben weisen, so daß sich ihr Schoß den Blicken des Mannes darbietet, liegen Kopf und Arme gestaucht am Boden auf. Diese Haltung des Körpers wirkt wie eine tragische Pathosformel. Für sich gesehen gleicht der Frauenkörper dem einer Vergewaltigten und Sterbenden. Dieser Eindruck wird aber nicht durch den ruhig auf einen Stock gestützten, unbekleideten bärtigen Mann, der ein Tuch über die rechte Schulter geworfen hat, unterstrichen, auch nicht durch den Blick des Pferdes. Es hat den Anschein, als sehe der Mann eher ungerührt einem Schauspiel zu. Die Szene ist von einem Linienrechteck umrahmt, als solle aus einer Skizze ein endgültiger Bildausschnitt bestimmt werden.
Unmittelbar vorher zeichnet Picasso eine erste Formulierung des Themas (Zervos XXVII, 488; Abb. 44a).
Das Thema ist aus Zirkusdarstellungen entwickelt, die Picasso in diesem Monat zeichnet (Zervos XXVII, 43, 44, 68 und 84), doch wirkt keine so dramatisch und ernst wie die mit der gestürzten Frau. Das Thema erinnert auch entfernt an frühere Darstellungen Picassos aus den Jahren 1933 und 1934 mit toten Stierkämpferinnen auf einem Pferd (Zervos VIII, 138; Bloch 220, 280, 281 und 1329).

45
Sitzender Mann mit Pfeife
Homme à la pipe assis
22. Juni 1969
Farbige Filzstifte
65 x 50,5 cm
Signiert und datiert rechts oben:
»22. 6. 69. / Picasso«
Zervos XXXI, 272
Privatsammlung c/o Heiner Bastian

Das Blatt ist von mehreren farbigen und schwarzen, einander überlagernden, dichten Liniengittern und -netzen überzogen, mit Parallelschraffuren aus geraden und gebogenen Linien, Kreuzschraffuren, Punktreihen und konzentrischen Kreisen usw. Bemerkenswert ist, daß keine nur ornamentale Wirkung entsteht, sondern der Eindruck von durchaus gegenständlichen Bezügen, von Energiereichtum, auch von Unüberschaubarkeit und Tiefe.
Thematisch zeigt das Blatt die Halbfigur eines sitzenden Mannes. Seine linke Hand unterhalb des linken Armes ruht deutlich sichtbar unten rechts auf, während sein rechter aufgestützter Arm eine Pfeife hält. Die dunkle Armbeuge ist deutlich zu erkennen. Der starre Blick des Mannes richtet sich nach rechts vorn.
Dasselbe Motiv, doch in klarer Deutlichkeit, zeigen Zervos XXXI, 269, 271, 273, 274 (Abb. 45a), 275, 277 und 278.

45a Sitzender Mann mit Pfeife, Homme à la pipe assis, 22. Juni 1969, Zervos XXXI, 274

46a Liegender Akt, Nu couché, 10. August 1969, Zervos XXXI, 357



46b Siesta, La sieste, 1919, The Museum of Modern Art, New York, Zervos III, 371

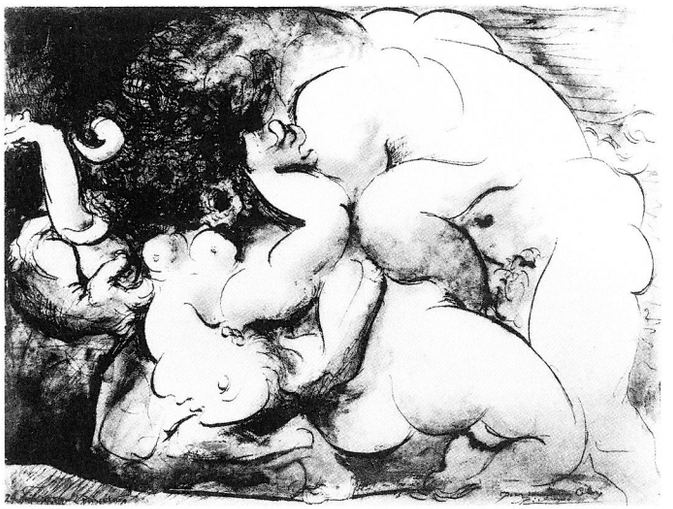
46
Liegender Akt
Femme couchée
10. August 1969 (III)
Bleistift
50,5 x 65,5 cm
Datiert und signiert links oben:
»Dimanche 10. 8. 69. III Picasso«
Zervos XXXI, 358
Privatsammlung
(Courtesy Galerie Rosengart, Luzern)

Unter den ungezählten Linienzeichnungen ruhender Frauenakte von Picasso findet sich eine Folge mehr oder weniger ähnlicher, das Liegemotiv variierender Zeichnungen (Zervos XXXI, 356, 357 [Abb. 46a], 359ff., 389), zu denen dieses Blatt gehört.
Picasso hat die Gestalt auf dem Blatt so angeordnet, daß das Geschlecht mit dem Anus wiederum genau die Mittelachse bezeichnet. Das Motiv des In-den-Schlaf-Versunkenseins der Frau wird durch das abwärts gekehrte, der Fläche ihres Gesichtes eingeschriebene Profil noch verstärkt. Die Gefahr bloßer Schönlinigkeit ist vermieden. Die Umrißlinien etwa der Brüste, des Unterarmes oder der Unterschenkel bleiben nicht in der Fläche, sondern erwecken beim Betrachter die Vorstellung schwerer Körperlichkeit, die an vollplastisch durchmodellierte Darstellungen aus Picassos klassizistischer Periode erinnern (Abb. 46b). Die Linien des Haares verlaufen nicht bloß ornamental, sondern veranschaulichen jede für sich einen eigenen Energiestrom. Eine bewußte Störung und Brechung klassizistischer Wohlproportioniertheit läßt sich vor allem am vom Betrachter aus gesehen rechten Oberschenkel der Frau beobachten.

47
Akt und Mann mit Maske
Nu et homme au masque
5. September 1969 (II)
Schwarze Kreide
50 x 65,5 cm
Datiert und signiert links oben:
»5. 9. 69. II / Picasso«
Zervos XXXI, 414
Sammlung Beyeler, Basel

Der helle, unbekleidete Körper einer schlafenden jungen Frau auf einem Bett ist zu voller Sichtbarkeit ausgebreitet. In der rechten oberen Ecke ist der dunkel hinterfangene Kopf eines bärtigen, eher jugendlichen, antikisch wirkenden Mannes mit lebhaft geöffnetem Mund und intensivem Blick – das zweite Auge im Bereich der Stirn – sichtbar, der zu Füßen der Frau hockt und ihr eine Clownsmaske, die das runzlige, zahnlose Gesicht eines alten Mannes zeigt, entgegenhält. Diese Maske hat eine große, an einen Phallus erinnernde Nase, die die linke Brust der Frau beinahe berührt. Betont gezeichnet sind die lackierten Fingernägel der Frau.
Das Thema des Mannes, der sich vor einer Frau eine Maske vorhält, hat Picasso mehrfach dargestellt, auch gibt es Darstellungen, bei denen beide eine Maske halten (vgl. Zervos XVI, 214ff.).
Das Thema des eine schlafende Frau betrachtenden Mannes geht bis in die Frühzeit Picassos zurück (vgl. Zervos VI, 523 von 1902 oder 1903). Die Kopfhaltung der Frau weist eine bemerkenswerte Ähnlichkeit auf mit japanischen erotischen Holzschnitten (Abb. 47a), von denen einige im Besitz Picassos waren (Brassaï, S. 122).
Die Haltung der Frau mit dem nach hinten zurückfallenden Kopf und der geschwollenen Halslinie geht zurück auf frühere Darstellungen aus der surrealistischen Periode Picassos, zum Teil die Zeit von Marie-Thérèse, mit der diese Haltung verbunden ist. Es ist die Haltung willenloser Passivität, und es läßt sich auch nicht übersehen, daß sie die Vorstellung von Überwältigung (vgl. Zervos VIII, 112; Abb. 47b) bis hin zum Tode (vgl. Zervos VIII, 216) anklingen läßt (vgl. auch Zervos VIII, 66; Bloch 244, 245 und 246).
Über Marie-Thérèse siehe unter anderem Françoise Gilot / Carlton Lake, *Leben mit Picasso,* Frankfurt am Main 1967 (S. 222): »Ihre Gestalt war von statuarischer Schönheit und von einer Reinheit der Linie, die mir außerordentlich vollkommen schien.«
So wie Picasso auf dieser Zeichnung den Gegensatz zwischen hell und dunkel ausspielt, so auch den zwischen den unberührten und den von Linien überzogenen Partien des Blattes. Die Linien des Lakens und, unterschieden davon, des Kopfkissens sind kein bloßes Ornament, sondern veranschaulichen nachvollziehbar Erregungsströme. Unklassizistisch bewegt sind auch die Konturen des Aktes.
Zu der Zeichnung vgl. Ausstellungskatalog *Sammlung Beyeler,* Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1989, S. 89.

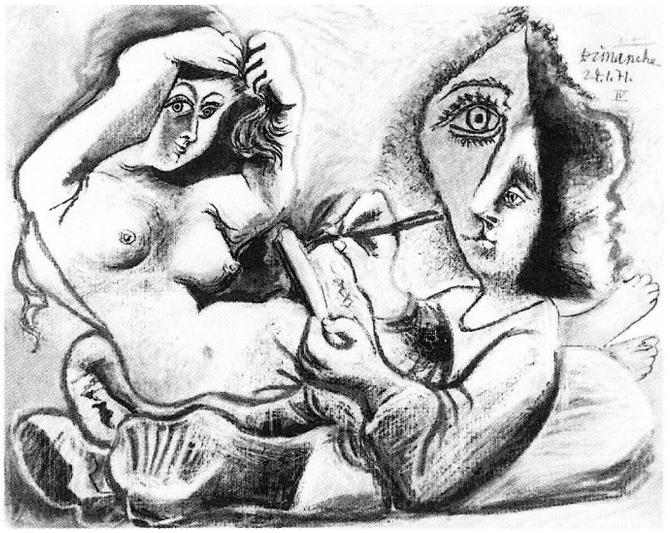
47a Katasushika Hokusai, 1760–1849



47b Minotaurus, Minotaure, 24. Juni 1933, Zervos VIII, 112

48
Akt mit Vögeln
Nu aux oiseaux
2. August 1970
Bleistift
33 x 50 cm
Datiert und signiert rechts oben:
»Domingo 2. 8. 70. / Picasso«
Zervos XXXII, 245
Sammlung A. R.

Diese klassizistisch anmutende Linienzeichnung wirkt in der Jugendlichkeit und Schönheit der Frau wie die Darstellung einer den Künstler inspirierenden Muse. Sie weist aber, was auf den ersten Blick gar nicht deutlich ins Auge fällt, in den Proportionen und in der Anordnung der Körperteile erstaunlich starke Abweichungen und Verschiebungen auf. Wie bei Kat.-Nr. 47 finden sich auch hier dunkel lackierte Fingernägel. Die Frau blickt auf ein Taubenpaar beim Liebesspiel herab. Der Spiegel im Hintergrund, ein in Zeichnungen von Matisse häufig wiederkehrendes Motiv, zeigt die Rückseite der Frau. Taubenpaare weisen auch die Zeichnungen Zervos XXXIII, 307 und 310 auf.

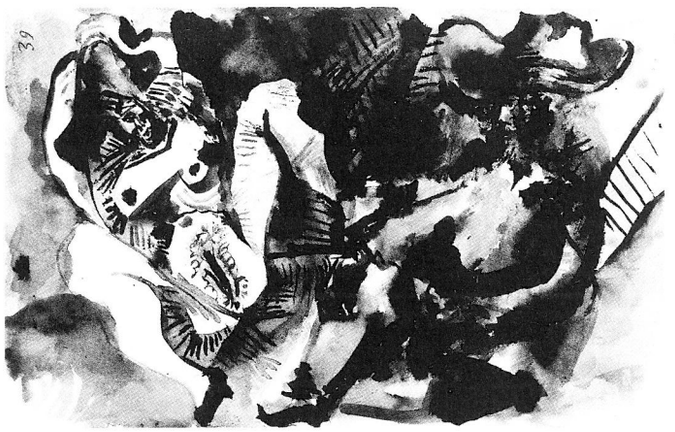


49a Der Maler und sein Modell, Peintre et modèle, 24., 25. – 30. Januar 1971, Zervos XXXIII, 31

49
Zeichner und Modell
Dessinateur et modèle
(Zervos: Peintre et modèle)
25. Januar 1971
Tusche, Kreide, laviert
51,2 x 65 cm
Signiert rechts unten: »Picasso«
Datiert rechts oben: »lundi 25. 1. 71.«
Zervos XXXIII, 32
Galerie Louise Leiris, Paris

Diese Zeichnung mit Tusche und weißer Kreide auf grünem Papier ist eine der ungezählten Variationen des Themas des im Angesicht seines Modells arbeitenden Künstlers, die Picasso geschaffen hat. Der Zeichner mit schwerem, dunklem Kopf, der ein doppeltes Profil zeigt, erscheint ernst und ganz in seine Arbeit versunken, während das unbekleidete Modell keck aus dem Bild herauszublicken scheint. Die Zuordnung der beiden Figuren ist dieselbe wie bei den Darstellungen des untätig vor einer unbekleideten Frau sitzenden Mannes (vgl. Kat.-Nrn. 50 und 51). Am 24. und 25. 1. 1971 entstehen weitere Darstellungen desselben Themas (Zervos XXXIII, 30, 31 [Abb. 49a] und 34).

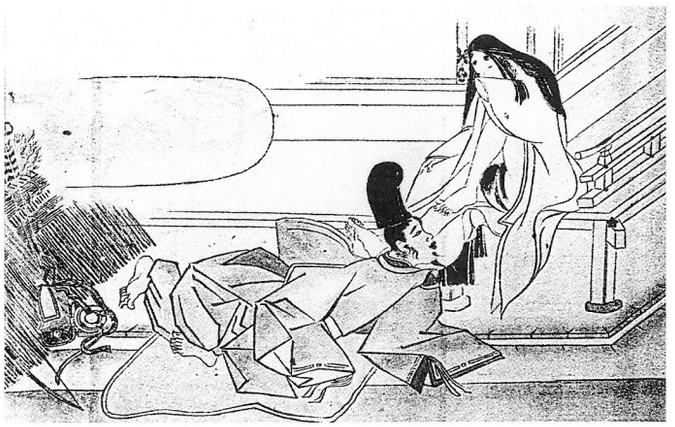
50
Akt und sitzender Mann
Nu et homme assis
2. Dezember 1971
Tusche
43 x 54 cm
Datiert und signiert rechts oben:
»2. 12. 71. / Picasso«
Zervos XXXIII, 254
The Hakone Open-Air Museum, Japan



50a Musketier und nackte Frau, Mousquetaire et femme nue, 1972, Musée Picasso, Paris, Zervos XXXIII, 267

50b Liegender Akt und Figuren, Nu allongé et figures, 1903, Zervos XXII, 26

50c Japanischer Farbholzschnitt



Die lavierte Zeichnung zeigt links den schweren Leib einer mit gespreizten Schenkeln hockenden Frau, davor, in einen Mantel gehüllt und mit hohem Hut auf dem Kopf, die düster vor sich hinbrütende Gestalt eines mit ausgestreckten Beinen auf dem Boden sitzenden, böse und scharf aus dem Bild herausblickenden Mannes.
Von diesem Thema gibt es bei Picasso zahlreiche, in den Monaten November 1971 bis Januar 1972 gezeichnete Varianten (zum Beispiel Zervos XXXIII, 247, 249, 250, 252 [Kat.-Nr. 51], 255, 267 [Abb. 50a], 291 und 292).
Das Thema der nackten, ihr Geschlecht präsentierenden Frau in Anwesenheit eines Mannes hat Picasso bereits 1903 dargestellt (vgl. Zervos XXII, 26; Abb. 50b).
Vgl. auch japanische erotische Holzschnitte (Abb. 50c), von denen Picasso einige besaß (Brassaï, S. 122).

51
Akt und sitzender Mann
Nu et homme assis
1. / 6. Dezember 1971
Chinatusche, Bleistift und Kreide
50 x 66,2 cm
Zervos XXXIII, 252
Signiert und datiert Mitte rechts:
»Picasso / 1. 12. 71. / 6. 12. 71«
Galerie Rosengart, Luzern

Dieses mit Tusche, Kreide und Bleistift geschaffene, besonders malerisch wirkende Blatt veranschaulicht dasselbe Thema wie Kat.-Nr. 50. Der alte Mann mit wirrem Haar und Bart und einem Ausdruck von Verstörtheit ist als Künstler zu verstehen, weil bei seiner rechten Hand ein längerer, senkrechter Strich zu sehen ist, der als ein abgekürztes Zeichen für Pinsel oder Stift verstanden werden kann. Auffallend bei dieser Zeichnung ist die besonders starke Hervorhebung des weiblichen Geschlechts.

52
Zwei Frauen
Deux femmes
26. / 27. Februar 1972
Lavis und Gouache
55,5 x 74,8 cm
Datiert und signiert rechts unten:
»26. 2. 72. / 27. / Picasso«
Zervos XXXIII, 327
Sammlung Stellan Holm, New York

Homoerotische Themen sind bei Picasso sehr selten (aus dieser Zeit zum Beispiel Zervos XXXIII, 313; vgl. auch Zervos VI, 537 und Zervos XXII, 45 von 1903 sowie eine Zeichnung von 1905 im Musée Picasso, Paris, *Catalogue sommaire des collections. Dessins, Aquarelles, Gouaches, Pastels,* Paris 1987, Nr. 111). Niemals hat Picasso dieses Thema so offen und demonstrativ dargestellt, doch vermittelt die Zeichnung zugleich auch den Eindruck großer Zartheit. Der Betrachter muß sich erst allmählich bewußtmachen, daß die Frau links, entgegen dem ersten Eindruck, nur durch wenige, kaum zusammenhängende Körperteile dargestellt ist. Zu erkennen sind nur ihr Kopf, ihr Gesäß und die Oberschenkel, Geschlecht und Anus, eine Brust und eine Hand. Es hat den Anschein, als ordne der Betrachter ihr wie von selbst das Motiv der liegenden Beine der rechten Frau sowie den großen Arm ganz rechts zu und ergänze und vervollständige dadurch die Gestalt zu einer stimmigen Ganzheit.
»Bei Picasso stellt sich immer, wie bei jedem wirklich liebenden Wesen, eine Art Gerührtheit ein, angesichts der Liebe, und sie verlieh auch dieser Zeichnung Wärme und Zärtlichkeit.« (Parmelin, S. 75f., über eine Zeichnung)

53
Liegender Akt
Nu couché
20. April 1972 (III)
Tusche, Bleistift und Farbstift, laviert
56,5 x 75 cm
Signiert links unten: »Picasso«
Datiert rechts oben: »20. 4. 72. III«
Zervos XXXIII, 358
Privatsammlung, Paris

Diese Darstellung ist zwar vermutlich sogleich als liegende Frau in starker Verkürzung zu erkennen, doch die Lage der Gliedmaßen und Körperteile der überaus monströs und furchteinflößend wirkenden Figur ist nur nach und nach auszumachen. Auch muß offenbleiben, an welchem Ort die Gestalt liegend gedacht ist. Die gestreifte Fläche mit dem angedeuteten Fischgrätenmuster rechts scheint auf ein Tuch zu verweisen, wenngleich die riesenhaft wirkende Figur wie in einer Landschaft gelagert erscheint (vgl. Kat.-Nr. 32).
Der Blick des Betrachters fällt zunächst auf die beiden übergroßen Arme, die über dem Kopf verschränkt sind. In diesem Kopfkomplex sind außer dem nach rechts gerichteten Mund- und Kinnprofil die Zeichen für die beiden Augen sowie die spitz nach oben gerichtete, wie von unten gesehene Nase mit den beiden Nasenlöchern zu erkennen. In dieser Weise hat Picasso 1927 in seiner surrealistischen Periode Nasen dargestellt (vgl. zum Beispiel Zervos VII, 67).

53a Liegender Akt, Nu couché, 20. April 1972, Zervos XXXIII, 357

Unterhalb des Kopfes und rechts vom lang herabfallenden Haar sind die beiden Brüste zu erkennen, im hellen Bereich des Bauches rechts der Bauchnabel. Der rechte, auffallend naturalistisch dargestellte Fuß, der eher wie der eines Mannes als der einer Frau aussieht, ragt dem Betrachter, wie um ihn erschrecken zu wollen, entgegen, während der linke Fuß breit auf dem Boden aufruht. Zwischen den Schenkeln wird das dunkle Geschlecht sichtbar. Es ist merkwürdig, daß Picasso in den hellen Zwickel beim rechten Oberarm ein drittes Augenzeichen eingetragen hat. Es wirkt weitaus deutlicher und intensiver als die anderen beiden. Die dramatische Wirkung des Blattes wird verstärkt durch die kräftigen Dunkelpartien, die mit den hellen kontrastieren, Konturen verdeutlichen und Räumlichkeiten schaffen.
Zu dieser Zeichnung vgl. Tinterow, S. 230.
Vgl. die am selben Tag entstandenen Zeichnungen Zervos XXXIII, 356 und 357 (Abb. 53a) und die Radierungen Bloch IV, 1993ff.
»Paradoxerweise ist Picasso oft dann am überzeugendsten, wenn er am kühnsten ist.« (Tinterow, S. 230)

54
Akt
Nu
1. (II, III) / 3. Mai 1972
Bleistift, Kreide und Gouache
74,3 x 55,9 cm
Signiert und datiert rechts unten:
»Picasso 3. 5. 72.«
Datiert und bezeichnet rechts oben
in unterschiedlicher Orientierung:
»1. 5. 72. / II. / III«
Zervos XXXIII, 375
Dr. und Mrs. Martin L. Gecht, Chicago

Diese kubistisch hart wirkende, bildhafte Gouache wirkt ähnlich eindrucksvoll, rätselhaft und erschreckend wie Kat.-Nr. 53. Zunächst mag der Betrachter den Eindruck haben, daß es sich um das Brustbild eines großen, weiblichen, surrealistisch geprägten Kopfes handelt mit zwei unterschiedlich gebildeten, der Darstellung einen intensiven Blick verleihenden Augen, einer kantigen Nase und einem eingezeichneten Lippenprofil. Parallele Linienbögen könnten auf das Haar hinweisen. Dann aber tritt ein zweiter, etwa dreieckiger Formenkomplex unten deutlicher hervor. In Entsprechung zu anderen Werken Picassos lassen sich nicht nur zwei Beine mit eng aneinandergestellten Füßen ausmachen, sondern auch die Zeichen für die beiden Brüste in Frontalansicht und in Seitenansicht sowie den Bauchnabel. Es handelt sich also um eine äußerste Verknappung bei der Darstellung einer hockenden Frau.
Wahrscheinlich hat Picasso die Darstellung der Frau zunächst als liegend konzipiert, worauf die Orientierung der Datierung (1. 5. 72., ergänzt um II.) in der Ecke rechts oben hinweist. Dreht man das Blatt um 90 Grad nach links, wird auf dem nun querrechteckigen Format die Stellung der Beine und Füße einleuchtender. Man sieht dann auch, daß Picasso einen Fuß zunächst in der Mitte unten gezeichnet, ihn dann aber überzeichnend getilgt hat. Zu diesem Fuß gehört die senkrechte Form darüber, die zunächst den rechten Unterschenkel darstellen sollte. Eine solche Orientierung des Blattes ist auch insofern sinnvoll gewesen, als die warmen Farben den unteren Bereich, die kühleren den oberen bestimmten.
Schließlich aber muß sich Picasso für eine aufrechte Orientierung entschieden haben, denn die römische Ziffer II bei der Datierung wird durch eine III ergänzt, die offenbar mit der Datierung »3. 5. 1972.« rechts unten eingetragen wurde und die senkrechte Orientierung festlegt.
Die späten Zeichnungen Zervos XXXII, 93 und 96 weisen Datierungen in unterschiedlicher Orientierung auf. Die weiblichen Akte können also sowohl liegend als auch sitzend gesehen werden.
Daß Picasso auch sonst, zumindest während des Malprozesses, Bilder gedreht hat, zeigt in unterschiedliche Richtungen herabrinnende Farbe (vgl. Kat.-Nrn. 12 und 24).

55
Zwei Personen
Deux personnages
26. / 27. Juni 1972
Tusche
50,5 x 65,5 cm
Datiert und signiert rechts oben:
»26. 6. 72. / 27. / Picasso«
Zervos XXXIII, 431
The Hakone Open-Air Museum, Japan

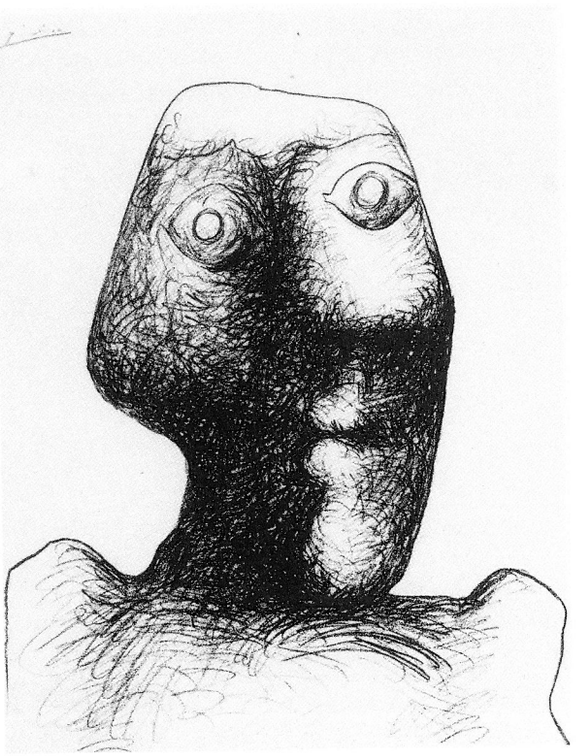
Die beiden Hauptmotive des Blattes, zwei Köpfe, sind sogleich klar sichtbar; der linke, größere, in eine helle und eine dunkle Hälfte geteilt, erscheint im Profil nach links, der rechte, stark stilisiert wirkende, ist zwar fast frontal gesehen, aber etwas nach rechts gewandt. Sein Mund ist wie rufend oder schreiend geöffnet. In sein Gesicht eingetragen sind außer dem Mund die Zeichen für Augen, Nase und Bartstoppel. Bei genauerem Hinsehen erkennt man ein zweites, helles Nasenprofil rechts, sodann ein kleines, flächiges, weißes, weibliches Lippen- und Kinnprofil ganz links sowie ein dem Gesicht des Mannes eingeschriebenes weißes, weibliches Linienprofil mit Nase, Lippen und Kinnansatz.
Die schraffierende Überzeichnung und die Überdeckung mit dicken Linien im mittleren und unteren Teil der Zeichnung macht es nahezu unmöglich, die Formen auf Gegenstände zu beziehen, zum Beispiel das Zeichen, das wie eine Brustwarze wirkt. Ihm könnte links ein weiteres, dunkles Zeichen für Brustwarze in der Seitenansicht entsprechen, wie es Picasso in der surrealistischen Periode ausgebildet hat (vgl. Zervos V, 426). Erkennbar von der ersten Zeichnung sind in der Mitte eine Hand und unten in der Mitte unter der Überzeichnung Bein und Fuß des Mannes rechts. Eine genauere Untersuchung des Originals könnte vielleicht Aufschluß über die unter der Überzeichnung liegende erste Darstellung bringen.
Ist der Kopf rechts eindeutig als männlicher gekennzeichnet mit Einspielungen des Weiblichen, so ist der Kopf links vermutlich trotz seiner Herbheit als weiblich zu deuten. Mann und Frau stünden also zwar miteinander verbunden, aber doch voneinander abgewandt in einer Kontrast- und Konfliktbeziehung zueinander. Der Ausdruck des Mannes wäre demzufolge als Ausdruck des Leidens und der Klage zu verstehen.

56
Kopf
Tête
27. Juni 1972
Tusche und rote Kreide
67,5 x 50,5 cm
Datiert und signiert rechts oben:
»27. 6. 72. / Picasso«
Zervos XXXIII, 432
The Hakone Open-Air Museum, Japan

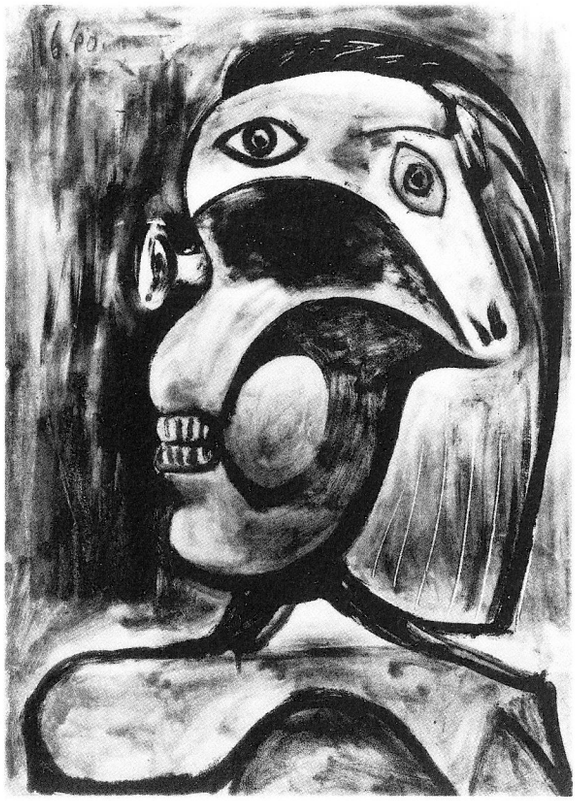
Innerhalb weniger Tage, vom 27. Juni bis zum 5. Juli 1972, hat Picasso eine Folge gleich großer Zeichnungen mit Darstellungen von Köpfen geschaffen (Zervos XXXIII, 432 [Kat.-Nr. 56], 433 [Kat.-Nr. 57], 434 [Abb. 56a], 435 [Kat.-Nr. 58], 436 [Kat.-Nr. 59], 437 [Abb. 56b], 438 [Kat.-Nr. 60], 439 [Kat.-Nr. 61], 440 [Abb. 56c] und 448 [Abb. 56d]). Diese Zeichnungen stehen wegen des gleich großen Formats und der Konzentration auf die Köpfe in engem Zusammenhang miteinander, wenn auch nur bei wenigen Blättern eine unmittelbare Motivähnlichkeit festzustellen ist. Diese Folge von Zeichnungen ist jedoch nicht unter dem Gesichtspunkt einer stets verbessernden oder abwandelnden Entwicklung einer Bildidee und auch nicht im Sinne einer inneren, sich steigernden Dramaturgie und den Prozeß des Alterns und des Gewahrwerdens des herannahenden Todes veranschaulichenden Abfolge zu verstehen. Es bleiben je für sich einmalige und unverwechselbare Bildprägungen.
Vgl. dazu Parmelin über Darstellungen Picassos von Männerköpfen: »Was er erreicht zu haben oder noch zu erreichen hofft, ist eine solche Echtheit der menschlichen Gegenwart in den Zeichnungen, daß sie als Personen und nicht nur als Tinten- und Farbstriche existieren. [...] Das eigene Leben ihres Kopfes und die Gegenwärtigkeit ihres Blickes stellen sie außerhalb der persönlichen Umwelt des Malers, in der alle seine Geschöpfe ihr Spiel treiben. Es sind keine anonymen Köpfe. [...] Diese Köpfe da sind geschaffen, zu existieren. Als er sie zeichnete, hat Picasso eine Art menschlicher Intensität gesucht, menschliche Gewichtigkeit, einen menschlichen Blick. Er hat versucht, dieses Menschenbild auf eine dem Leben ganz nahe Stufe zu heben. Und zwischen dem Bild und dem Menschen ›fast eine Konfusion‹ zu schaffen.« (Parmelin, S. 24f.)
Einige wenige große Kopfzeichnungen sind vorausgegangen (zum Beispiel Zervos XXXIII, 426), andere folgen (zum Beispiel Zervos XXXIII, 450).
Diese früheste Zeichnung Zervos XXXIII, 432 vom 27. Juni 1972 gibt Kopf und nackte Schultern des Mannes, bei dem durch das wie suchend gezogene, parallele Lineament die Züge des Faltigen und Ausgemergelten betont sind. Am Eindruck des Reduzierten haben die konvexen Aushöhlungen unterhalb der Nase und am Hals teil, ein skulpturales, an Totenschädel erinnerndes Element (vgl. Zervos X, 526; Abb. 56e).

56a Kopf, Tête, 29. Juni 1972, Zervos XXXIII, 434

56b Kopf, Tête, 3. Juli 1972, Zervos XXXIII, 437

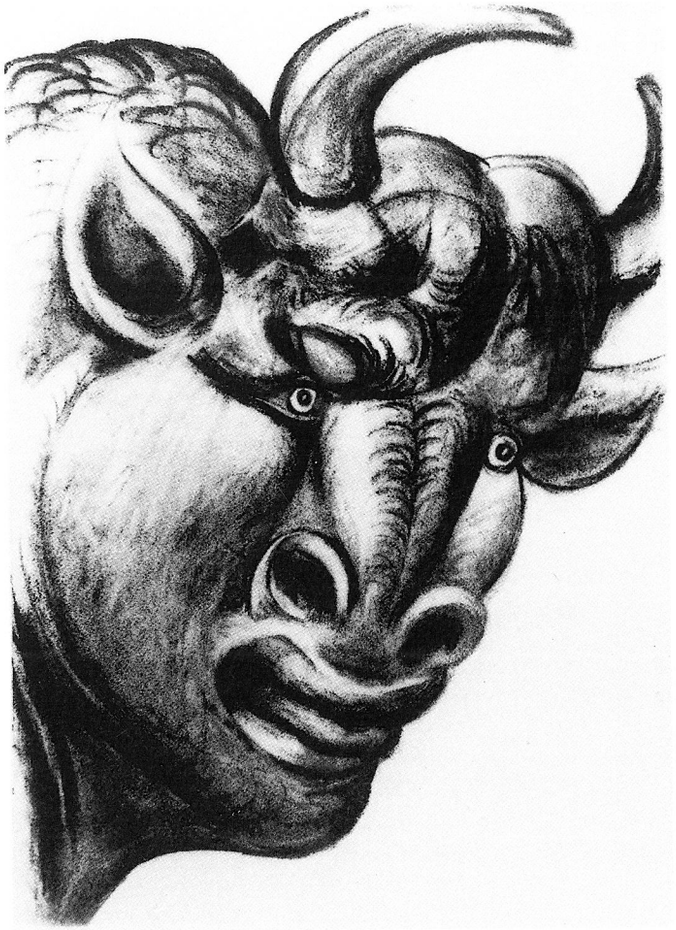


56c Kopf, Tête, 5. Juli 1972, Zervos XXXIII, 440



56e Frauenbüste, Buste de femme, 11. Juni 1940, Musée Picasso, Paris, Zervos X, 526

56d Kopf, Tête, 28. Juni / 4. Juli 1972, Zervos XXXIII, 448



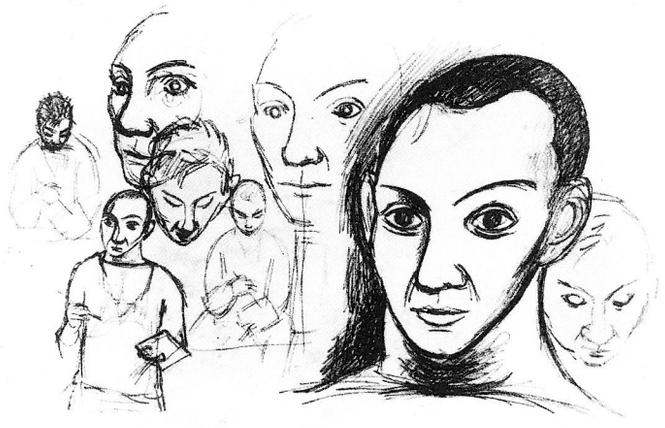
57a Stierkopf, Tête de taureau, 1933, Musée Picasso, Paris, Zervos VIII, 137

57
Kopf
Tête
27. Juni 1972
Tusche und farbige Kreide
65,7x50,5 cm
Datiert und signiert rechts oben:
»27. 6. 72. / Picasso«
Zervos XXXIII, 433
Sammlung Gustav Zumsteg

Diese Zeichnung eines männlichen Kopfes vermittelt den Eindruck starker, ein wenig animalischer Vitalität, eine nicht fernliegende Assoziation, hat doch Picasso früher auch Stierschädel mit anthropomorphen Zügen dargestellt (vgl. Zervos VIII, 137; Abb. 57a).

58
Kopf (Selbstbildnis)
Tête (Autoportrait)
(Zervos: Tête)
30. Juni 1972
Schwarze und farbige Kreiden
65,7x50,5 cm
Signiert links unten: »Picasso«
Zervos XXXIII, 435
Privatsammlung, Tokio

Diese Zeichnung ist die berühmteste Darstellung der letzten Schaffensphase Picassos und gleichsam deren Schlüsselwerk. Sie gilt wie selbstverständlich als Selbstbildnis des Künstlers, erinnert sie doch ohne Zweifel an das bekannte frühe gemalte Selbstbildnis von 1907 (Zervos II*, 8). Bestimmte Merkmale wie Haaransatz und die von den Nasenflügeln abwärts führenden Falten zeigt auch eine frühe Selbstbildniszeichnung von 1906 (Zervos XXVI, 5; Abb. 58a). In dieser Zeit finden sich bereits maskenartige Kopfdarstellungen im Werk Picassos (zum Beispiel Zervos II*, 16 von 1907).
Die Benennung ›Selbstbildnis‹ darf nicht allzu stark im engeren, abbildlichen Sinn verstanden werden. Wie so oft bei Bildern Picassos ist der Kopf selbstbildnishaft in einem mehr allgemeinen Sinn; er hat aus sich selbst heraus sein eigenes Leben.
Dargestellt ist auf schmalen, sehr schwächlich und armselig wirkenden Schultern mit hervorstehenden Schulterknochen ein großer, genau frontal gesehener männlicher Schädel mit weit aufgerissenen, starren Augen, deren beider Pupillen stark unterschieden sind. Das vom Betrachter aus gesehen linke Auge scheint das, was es sieht, fassungslos in sich hineinzulassen, das rechte aber fixiert starr und entsetzt das, was es sieht. Je mehr der Betrachter sich diesem Doppelblick aussetzt, desto mehr und nachhaltiger gewinnt dieser an Eindringlichkeit, der er nicht mehr ausweichen kann. Die große Nase ist stark plastisch herausmodelliert, der Mund lippenlos durch waagerechte Striche dargestellt. Unter den Augen liegen harte Falten, zwei andere führen seitlich der Nase abwärts. Zunächst hat Picasso die linke Seite des Schädels voll gerundet wie einen Totenschädel dargestellt, dann jedoch diesen Teil in weiten Partien mit farbigen Kreiden überzeichnet und den Schädel mit starken, enger gezogenen Umrißlinien begrenzt, so wie es dann die zwei Tage später entstandene Zeichnung Kat.-Nr. 59 zeigt.
»Er führte mich in seine Ateliers, und als wir das an den Wohnraum anschließende durchquerten, das wie gewöhnlich im Halbdunkel gelassen war, Fensterläden geschlossen, sagte er mir beiläufig: ›Gestern habe ich eine Zeichnung gemacht. Ich glaube, daß ich da auf etwas gestoßen bin [...]. Das ähnelt nichts bisher Geschaffenem.‹ Als er sie ausbreitete und die Fensterläden öffnete, sah ich diesen Blick auftauchen, wie ich ihn noch niemals gesehen hatte. Er hielt die Zeichnung neben sein Gesicht, um anzuzeigen, daß die Angst erfunden war; dann legte er das Blatt wortlos nieder und ließ es sich von neuem zusammenrollen. – Drei Monate später, als ich ihm anzeigte, daß die *Lettres françaises* verschwinden würden, habe ich bemerkt, daß die Zeichnung groß ausgebreitet auf einem der Sessel im Wohnzimmer lag. Picasso hatte sowohl die dunkelbraunen Züge verhärtet als auch die heftigen granatrot malvenfarbigen Striche oberhalb des grünblauen Kopfes verstärkt. ›Du siehst, ich habe da wirklich etwas berührt...‹ Die Stimme war klar, neutral, als ob es sich um ein unpersönliches Werk gehandelt hätte.« (Pierre Daix, *Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre*, Paris 1987, S. 378; vgl. auch Stassinopoulos, S. 484)



58a Studien für Selbstbildnisse, Etudes pour autoportraits, 1906, Musée Picasso, Paris, Zervos XXVI, 5

»In seinen letzten Lebensjahren jedoch scheint Picasso noch einmal in den Spiegel geschaut und in seinem Gesicht die Anzeichen von Sterblichkeit gesehen zu haben, die sich hinter seinem äußeren Erscheinungsbild verbargen. [...] Am 30. Juni entstand so eine Frontaldarstellung eines Männerkopfes – dessen Gesicht unverkennbar die Züge Picassos trägt –, worin das auffallendste Detail die weit aufgerissenen Augen sind, deren große, runde Pupillen uns anstarren. Anders als sonst hat Picasso hier zum ersten Mal die sichtbaren Spuren der Zeit deutlich gemacht und die knöcherne Schädelform betont.« (Douglas Cooper in: Ausstellungskatalog *Picasso – Todesthemen,* S. 17).

»Selbstportraits von mir sind sehr selten... Mit meinem Gesicht habe ich mich wirklich nicht oft beschäftigt...« (Picasso in: Brassaï, S. 91)

»Seither [nachdem ihm die Nachricht vom Tode Apollinaires überbracht worden war, während er sich beim Rasieren im Spiegel anblickte] haßt er Spiegel, alle Spiegel, die uns Tag um Tag mit kalter Grausamkeit die Furchen, die Falten und Schatten entgegenhalten, die von der Zeit unaufhaltsam in unser Gesicht gegraben werden. Seit jenem Tag, an dem er den Schatten des Todes über sein Gesicht gleiten sah, hat er aufgehört, sich zu zeichnen oder zu malen...« (Brassaï, S. 92)

Zu der Zeichnung vgl. Francis Bacon im Ausstellungskatalog *The Body on the Cross,* Musée Picasso, Paris, und The Montreal Museum of Fine Arts, 1993, S. 131 f.

Zu der gesamten Folge der Kopfzeichnungen vgl. David Douglas Duncan, Pablo Picasso und Siegfried Rosengart: Zwei Freunde, in: Ausstellungskatalog *Von Matisse bis Picasso. Hommage an Siegfried Rosengart,* Kunstmuseum Luzern 1988, S. 78ff.

59
Kopf (Selbstbildnis)
Tête (Autoportrait)
(Zervos: Tête)
2. Juli 1972
Kreide und Bleistift
65,5 x 50,2 cm
Signiert links unten: »Picasso«
Zervos XXXIII, 436
Privatsammlung

Dieser vor allem im Umriß einem Totenschädel angenäherte Kopf geht unmittelbar auf den zwei Tage zuvor entstandenen Kopf Kat.-Nr. 58 zurück. Er zeigt die bereits dort vorbereitete Einkerbung am Kopf links oben. Wirkt jener Kopf stärker farbig und plastisch, so dieser eher flach und steinern. Mit scheinbar fahrigen Strichen sind Oberfläche und geringfügig auch Modellierungen angegeben. Eine Schattenkante rechts verweist auf die geringe Tiefe des flach und maskenhaft erscheinenden Kopfes.

Die Abbildung der Zeichnung bei Zervos (XXXIII, 436) wirkt im Gegensatz zum Original viel linienreicher. Der Grund liegt darin, daß auch die weißen Kreidelinien fälschlicherweise auf der Abbildung dunkel erscheinen. Durch diese weißen Kreidestriche bekommt der Kopf im Original etwas Beinernes, Totes, Steinernes.

Vgl. Kat.-Nr. 58.

Douglas Cooper hat über diese Zeichnung im Anschluß an Kat.-Nr. 58 geschrieben: »In einer anderen spontanen, kritzeligen Zeichnung, zwei Tage später entstanden, flachte Picasso den Kopf ab und behandelte ihn wie ein eigenständiges Etwas [...]. So hat schließlich seine Neugier Picasso akzeptieren lassen, daß auch er sich eines Tages dem Unvermeidlichen würde stellen müssen. Bezeichnenderweise zeigen diese Selbstdarstellungen aber, daß Picasso dem Tod ohne Angst und mit einer gewissen Resignation entgegensah.« (Ausstellungskatalog *Picasso – Todesthemen,* S. 17). Eine solche Sicht und Interpretation des Werkes läßt vielleicht erkennen, daß die Einstellung des Interpreten seine Wahrnehmung und Deutung einfärben kann.

60
Kopf
Tête
3. Juli 1972
Farbige Kreiden
66 x 50,5 cm
Signiert links oben: »Picasso«
Zervos XXXIII, 438
Sammlung A. R.

Dieser Kopf wirkt wie ein vitales, weibliches Gegenüber zum Kopf Kat.-Nr. 58. Das lange Haar weist ihn als einen weiblichen Kopf aus. Das Gesicht erinnert an das seiner Frau Jacqueline. Dieser Kopf weist eine Ähnlichkeit auf mit den Zeichnungen *Gesicht einer Frau in Frontalansicht* (Ausstellungskatalog *Picasso Sammlung Ludwig*, Nr. 108 [Abb. 60a]) und *Frau mit gekreuzten Armen* (Zervos XXXIII, 107 [Abb. 60b] und Zervos XXXIII, 371).

60a Gesicht einer Frau in Frontalansicht, Visage de femme en face, 14./16. August 1970, Sammlung Ludwig

60b Frauenkopf, Tête de femme, 13. Juli 1971, Zervos XXXIII, 107

61
Kopf eines Mannes
Tête d'homme
(Zervos: Tête)
4. Juli 1972
Schwarze Kreide
65,8 x 50,3 cm
Signiert rechts oben: »Picasso«
Zervos XXXIII, 439
Musée Picasso, Paris
(Inv.-Nr. M. P. 1982–160)

61a Frauenkopf, Tête de femme, 1931, Musée Picasso, Paris

61b Kopf, Tête, 5. Juli 1972, Zervos XXXIII, 440

Diese Zeichnung, allein für sich betrachtet, mag zunächst nicht sonderlich ins Auge fallen. Im Zusammenhang aber mit den anderen großen Zeichnungen von Köpfen und bei längerer Beschäftigung mit ihr gewinnt sie zunehmend an Intensität, auch an Unheimlichkeit. Die punktförmigen, glasigen Augen wirken immer stärker. Die Zeichnung ist wie aus einem Netz unendlich vieler Linien gesponnen, die plastische Partien herausmodellieren. Darin wird der große Bildhauer Picasso sichtbar (vgl. Abb. 61a). Die Unruhe der Zeichnung überträgt sich auf den Betrachter. Nur in wenigen Details gewinnt der Kopf Genauigkeit, er bleibt vielmehr im Weichen, Phantomartigen, Erscheinungshaften und ist dennoch unausweichlich präsent.
Ob das lange, perückenhafte Haar auf eine Frau verweist, muß offenbleiben. Zu vergleichen ist die ähnliche, einen Tag später entstandene Zeichnung Zervos XXXIII, 440 (Abb. 61b). Sie zeigt deutlicher das Gesicht einer Frau. Auch hier findet sich die Härtung des Gesichtsumrisses durch eine kantige Ausstülpung auf der rechten Seite.

»347 druckgraphische Blätter«

62
20. April 1968 (I)
Radierung
31,5 x 39,5 cm
Datiert links unten: »20./4./68.«
Bloch 1523
Privatsammlung, Paris

63
23. April 1968
Radierung
31,5 x 39,5 cm
Datiert links oben: »23.4.68.«
Bloch 1528
Privatsammlung, Paris

64
25. Mai 1968 (I)
Aquatinta
30 x 34,5 cm
Datiert rechts oben: »25.5.68./I«
Bloch 1589
Privatsammlung, Paris

65
26. Mai 1968 (III)
Aquatinta
31,5 x 39,5 cm
Datiert rechts oben: »26.5.68.III«
Bloch 1594
Privatsammlung, Paris

66
16. Juli 1968 (I)
Aquatinta
31,5 x 39,5 cm
Datiert links oben: »16.7.68.I«
Bloch 1686
Privatsammlung, Paris

67
4. August 1968 (III)
Radierung
20 x 32,5 cm
Datiert rechts unten: »4.8.68.III«
Bloch 1722
Privatsammlung, Paris

68
18. August 1968 (IV)
Radierung
20 x 32,5 cm
Datiert links oben: »18.8.68.IV«
Bloch 1765
Privatsammlung, Paris

69
20. August 1968 (I)
Radierung
28 x 39 cm
Datiert Mitte oben: »20.8.68.I«
Bloch 1769
Privatsammlung, Paris

70
21. / 22. August 1968
Radierung
28 x 39 cm
Datiert Mitte oben: »21.8.68./22.«
Bloch 1770
Privatsammlung, Paris

71
29. August 1968 (II)
Radierung
28 x 39 cm
Datiert Mitte oben: »29.8.68.II«
Bloch 1777
Privatsammlung, Paris

72
31. August 1968 (II)
Radierung
23,5 x 33,5 cm
Datiert Mitte oben: »31.8.68.II«
Bloch 1779
Privatsammlung, Paris

73
5. Oktober 1968 (I)
Aquatinta
22,5 x 32,5 cm
Datiert links unten: »5.10.68.I«
Bloch 1827
Privatsammlung, Paris

»156 druckgraphische Blätter«

74
19. (II) / 20. – 22. März 1971
Radierung
37 x 49,5 cm
Datiert links oben: »19.3.71.II/20./21./22.«
Bloch 1946
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

75
29. März 1971 (III)
Radierung
37 x 50 cm
Datiert rechts oben: »29.3.71.«
Bloch 1955
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

76
3. April 1971
Radierung
37 x 50 cm
Datiert links oben: »3.4.71.«
Bloch 1963
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

77
4. April 1971
Radierung
37 x 50 cm
Datiert rechts oben: »Dimanche 4. avril 71.«
Bloch 1964
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

78
9. April 1971
Radierung
37 x 50 cm
Datiert links unten: »9.4.71.«
Bloch 1966
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

79
28.–30. April 1971
Radierung
37 x 50 cm
Datiert links oben: »28.4.71./29./30.«
Bloch 1970
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

80
3. Mai 1971
Kaltnadel
37x50 cm
Datiert links oben: »3.5.71.«
Bloch 1973
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

81
5. (II) / 6. Mai 1971
Radierung
37x50 cm
Datiert links oben: »5.5.71.II/6.«
Bloch 1975
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

82
12. Mai 1971
Kaltnadel
37x50 cm
Datiert links oben: »12.5.71.«
Bloch 1979
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

83
13. Mai 1971
Radierung
37x50 cm
Datiert links Mitte: »13.5./71.«
Bloch 1980
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

84
22. / 26. Mai / 2. Juni 1971
Aquatinta und Kaltnadel
37x50 cm
Datiert links oben: »22.5.71./26./2.6.«
Bloch 1988
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

85
6. Juni 1971
Radierung
37x50 cm
Datiert links unten: »6.6.71.«
Bloch 2000
Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Paris

Verzeichnis der im Katalogteil abgekürzt zitierten Literatur

Ausstellungskatalog Die Sprache der Bilder
Ausstellungskatalog *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts,* Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978

Ausstellungskatalog Picasso Sammlung Ludwig
Ausstellungskatalog *Picasso. Die Sammlung Ludwig,* Museu Picasso Barcelona, Museum Ludwig Köln und Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1992–1993

Ausstellungskatalog Picassos Surrealismus
Ausstellungskatalog *Picassos Surrealismus,* Kunsthalle Bielefeld 1991

Ausstellungskatalog Picasso – Todesthemen
Ausstellungskatalog *Picasso – Todesthemen,* Kunsthalle Bielefeld 1984

Ausstellungskatalog Picasso. Une nouvelle dation
Ausstellungskatalog *Picasso. Une nouvelle dation,* Galeries nationales du Grand Palais 1990–1991

Bernadac
Marie-Laure Bernadac, *Picasso Museum Paris. Die Meisterwerke,* München 1991

Brassaï
Brassaï, *Gespräche mit Picasso,* Reinbek bei Hamburg 1966

Geelhaar
Christian Geelhaar, in: Ausstellungskatalog *Pablo Picasso. Das Spätwerk, Themen 1964–1972,* Kunstmuseum Basel 1981

Malraux
André Malraux, *Das Haupt aus Obsidian,* Frankfurt am Main 1975

Parmelin
Hélène Parmelin, *Picasso sagt ...,* München 1967

Schiff
Gert Schiff, Ausstellungskatalog *Picasso. The Last Years, 1963–1973,* New York 1984

Stassinopoulos
Arianna Stassinopoulos Huffington, *Picasso. Genie und Gewalt, Ein Leben,* München 1988

Tinterow
Gary Tinterow, *Master Drawings by Picasso,* New York 1981